HEINRICH EHL

DIE OTTONISCHE KÖLNER BUCHMALEREI

STORAGE-ITEM
FINE ARTS

LP5-M21D
U.B.C. LIBRARY

THE LIBRARY

THE UNIVERSITY OF
BRITISH COLUMBIA

FORSCHUNGEN ZUR KUNSTGESCHICHTE WESTEUROPAS

*

HERAUSGEGEBEN
VON
EUGEN LÜTHGEN

*

BAND IV: HEINRICH EHL,
DIE OTTONISCHE KÖLNER BUCHMALEREI

*

1 9 2 2

KURT SCHROEDER / BONN UND LEIPZIG

DIE OTTONISCHE KÖLNER BUCHMALEREI

*

EIN BEITRAG ZUR
ENTWICKLUNGSGESCHICHTE
DER FRÜHMITTELALTERLICHEN KUNST
IN WESTDEUTSCHLAND

VON

HEINRICH EHL

*

1 9 2 2

KURT SCHROEDER / BONN UND LEIPZIG

VON DIESEM WERKE
WURDEN 150 EXEMPLARE
IN HALBPERGAMENT GEBUNDEN
UND IN DER PRESSE
NUMERIERT

*

ALLE RECHTE,
INSBESONDERE DAS DER ÜBERSETZUNG, VORBEHALTEN
DRUCK DER SPAMERSCHEN BUCHDRUCKEREI IN LEIPZIG

EUGEN LÜTHGEN

GEWIDMET

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of British Columbia Library

http://www.archive.org/details/dieottonische00ehlh

Das 10. Jahrhundert ist, was die Geschichte der christlichen Völker des europäischen Okzidents anbetrifft, als diejenige Epoche zu betrachten, in welcher die alten und die neuen Kulturverhältnisse sich voneinander scheiden.

Franz Kugler.

Vorwort

Wenngleich der Verfasser von sich sagen darf, daß seine Arbeit fast ausschließlich aus originaler Dokumentenforschung, die in diesem Falle identisch ist mit der Autopsie der angezogenen Handschriften, hervorgegangen ist, und wenn er dies auch aus dem Grunde ausdrücklich hervorhebt, um den fachmännischen Kenner zu einer nachsichtigen Beurteilung zu stimmen, weil er sich der Schwierigkeiten eines fast unbearbeiteten wissenschaftlichen Gebietes bewußt sein wird, so kann er doch nicht an der Gelegenheit vorbeigehen, an dieser Stelle mit Dank festzustellen, daß ohne die kurz gefaßten, aber sehr wesentlichen Hinweise Arthur Haseloffs in Michels „Histoire de l'art" und ohne das photographische Corpus seiner rheinischen Handschriften seine Arbeit schlechterdings unmöglich gewesen wäre. Konnte der Verfasser dieses Corpus und damit zugleich das ältere des unvergeßlichen Lehrers der deutschen Jugend, Karl Lamprechts, in mehreren Fällen glücklich erweitern, so war dies in erster Linie Herrn Geheimrat Goldschmidt zu danken, der in entgegenkommendster Weise die Abbildungen einer englischen Handschrift zur Verfügung stellte und fernerhin gelegentlichen Andeutungen Georg Swarzenskis in der „Regensburger Buchmalerei". Diesem Werke sowie den verschiedenen Schriften Goldschmidts verdankt der Verfasser ein tieferes Eindringen in die Welt der frühmittelalterlichen Kunst im ganzen und der Zusammenhänge der karolingischen Malerei im besonderen. Übrig

zu sagen, daß er sich seiner Dankesschuld gegenüber allen deutschen und ausländischen Bibliotheken für die gewährte Unterstützung bewußt ist. Hervorheben möchte er nur das überaus liebenswürdige Entgegenkommen der Darmstädter Bibliotheks- und Museumsverwaltung und von Herzen wünschen, daß in Zukunft die ausländischen, zumal die Pariser Bibliotheken, den deutschen Forschern mit derselben Bereitwilligkeit begegnen mögen, wie es in Deutschland fremden Staatsangehörigen gegenüber selbst im Kriege zur Selbstverständlichkeit gehörte. Er hofft, daß man einmal sogar in Frankreich wieder das Beispiel befolgen möge, das die Reimser Bibliothek noch unmittelbar vor Kriegsausbruch dem Verfasser gegenüber durch ihr freundschaftliches Entgegenkommen gab.

Seinem Lehrer Herrn Geheimrat Clemen gebührt der Dank für Anregung und Förderung des Buches und Herrn Professor Lüthgen nicht nur für die Vermittlung der Veröffentlichung, sondern auch für das Verständnis größerer historischer Zusammenhänge, das sich dem Hörer seiner Vorlesungen erschließt, dem Verlage endlich für die kaum zu erwartende Zahl und Güte der Abbildungen.

Allen anderen Bibliotheken und Museen ist der Dank des Verfassers sicher, schon darum, weil sie es ihm ermöglichten, der Kunstgeschichte seiner Vaterstadt ein neues Kapitel hinzuzufügen. Er hofft den Büchersammlungen Kölns durch seine Arbeit wenigstens einen schwachen Ersatz für den Verlust so vieler alter Werke rheinischen Kunsteifers zu bieten und nicht zuletzt der Zeit seiner Heimat ein Denkmal gesetzt zu haben, in der das Bewußtsein ihres deutschen Charakters und der Wille ihn auch künstlerisch zu betonen sich siegreich durchsetzte. Er kann es sich schlecht versagen, in diesem Sinne am Schluß seiner persönlichen Ausführungen den Wunsch auszusprechen: „Res rhenaniae sint ut sunt, aut non sint."

Hamburg, im Sommer 1922.

Heinrich Ehl.

I

Die karolingische Tradition

Die Anschauung der frühen deutschen Malerei des 9. bis 11. Jahrhunderts hat lange unter dem Irrtum eines einzelnen Forschers und der Einseitigkeit einer auf ein geographisch begrenztes Gebiet sich beschränkenden Forschung gestanden. Hubert Janitscheck hatte die Entwicklung der eigentlichen Malerei mit Farben von der Höhe künstlerischen Könnens in karolingischer Zeit sich bis zu völligem Verfall Ende des 11. Jahrhunderts ablaufen sehen bei einer gleichzeitig sich vollziehenden Emporentwicklung der seiner Meinung nach im Gegensatz zur Deckmalerei das volkstümliche und eigenkünstlerische Element der Nation darstellenden Federzeichnung.

Das war die nicht ganz zutreffende Bewertung eines Forschers, der es bisher als Einziger gewagt hat, eine zusammenfassende Darstellung der gesamten deutschen Malerei zu geben. Sein Ziel war zumal für jene ältere Zeit mit ihrer noch ganz unerledigten Einzelarbeit naturgemäß aussichtslos, weil ohne gesicherte Grundlagen. Sie zu schaffen, war die Aufgabe einer Reihe von Einzeluntersuchungen, die zum Teil auf Janitschecks Anregung hin einsetzten. Wenn man von Leitschuhs Arbeiten zur karolingischen Kunst und von Anton Springers das ganze Gebiet früher deutscher Kunst umfassenden scharfsinnigen Arbeiten absieht, die so vieles im Kerne vorwegnehmen, setzt die Einseitigkeit der historisch-kritischen Erkenntnis mit dem grundlegenden Werke Wilhelm Voeges ein. Sein hartnäckig verfolgtes Ziel war die Aufstellung einer in sich geschlossenen einheitlichen Gruppe von Kunstwerken, unstreitig auch noch für die gegenwärtige Forschung die methodisch erste und wichtigste Angelegenheit, weil erst dadurch die Grundlage zu einer umfassenderen entwicklungsgeschichtlichen Erkenntnis möglich ist. Georg

Swarzenski hat nun bereits in seiner „Regensburger Malerei" an einer den Gegenstand seines Buches nur sehr allgemein streifenden einleitenden Stelle die Stärken und Schwächen der vorgesehenen Methode auseinandergesetzt. Es fehlt in Voeges Werk eine Darstellung der historischen Zusammenhänge zwischen der ottonischen und karolingischen Kunst. Diese nachzuholen war die Absicht von Swarzenskis Aufsätzen über die frühe „Reichenauer Malerei"[1]). Es hatte bereits Anton Springer in einer mehr hellseherischen als beweisführenden Art den engen Zusammenhang zwischen karolingischer und ottonischer Kunst erkannt und die Gemeinsamkeit ihrer Entwicklung betont. Swarzenski war nun in der Lage, die ganze frühe süddeutsche Malerei der Bodenseegegend auf einen gemeinsamen historischen Ursprung, nämlich die Adagruppe, zurückzuführen. Und über diese engere Reichenauer Malerei hinaus reicht der Zusammenhang von dem Kloster des heiligen Gallus bis zu dem des heiligen Willibrod in Echternach. Man hat diese verschiedenen Schulen als die eigentlich deutsche Malerei im Zusammenhang mit der vielleicht in der Metzer[2]) Gegend beheimateten Adagruppe zusammengefaßt. In ihr glaubte man die ganze Entwicklung beschlossen, ohne auf andere deutsche Kunstkreise zu achten.

Wieder war es Swarzenski, der in dies merkwürdig einheitliche und so folgerichtig verlaufende Entwicklungsschema durch seine „Regensburger Malerei" einen neuen Faktor in das deutsche Kunstleben der Zeit einführte, der im starken Banne der byzantinischen Kunst den Zusammenhang mit der südwestdeutschen nur verhältnismäßig lau und lose zu erkennen gab. Jedenfalls aber war mit dieser dem Osten zugerichteten Kunst, die zu dem vornehmlich im Dienste des deutschen Kaisers Heinrich II. stand, etwas Neues in die deutsche Entwicklung selbst hineingetragen. Es machte sich hier zumal in der malerischen Auffassung ein ganz neuer, fast düster prächtiger, jedenfalls aber in hohem Sinne echt malerischer Sinn geltend. Das Ungewohnte und anders geartete macht sich bei jedem Vergleich mit der in ihrer hellen, dünnen, fast lasierenden und gerade nicht eigentlich modellierenden[3]) Technik der Reichenauer Kunst auffallend bemerkbar. Es kann gewiß nicht ernstlich bestritten werden, daß diese Technik gutenteils und nicht nur der Stil der Regensburger Handschriften auf byzantinische Einflüsse zurückzuführen ist. Aber schon Swarzenski selbst fiel eine starke Verwandtschaft mit gewissen Handschriften auf, die in folgendem der kölnischen Schule zuge-

sprochen werden, und diese Verwandtschaft möchte ich im Gegensatze zu Haseloffs Anschauung im vollen Umfange zugestehen.[4]) Es können dabei m. E. nicht nur die von Swarzenski genannten und, wie sich später ergeben wird, unter einem anderen Einflußverhältnis als die eigentlichen Hauptwerke der Schule entstandenen Handschriften herangezogen werden, sondern auch gerade die von Haseloff[5]) ausdrücklich ausgenommenen großen Evangeliare. Wohlgemerkt aber erstreckt sich diese Verwandtschaft nur auf die technische Mache, die lediglich am Original selber überzeugend zu erkennen ist.

Dieser vor allem technische Zusammenhang, der bei der Erörterung der betreffenden Kölner Handschriften aufgenommen werden soll, beruht allerdings nicht auf einem unmittelbaren Gegenseitigkeitsverhältnis der beiden Schulen. Von einem lebendig tätigen Einfluß der einen auf die andere soll und kann keine Rede sein. Es könnte dafür auch nur in dem einen Falle des später eingehend zu prüfenden Bamberger Evangeliars eine historische Möglichkeit vorliegen. Vielmehr wird die Ursache in einer gemeinsamen Quelle liegen, die für die kölnische Kunst nun sicherlich nicht unmittelbar Byzanz ist, sondern — und das mag auch für Regensburg zutreffen — Byzanz erst durch das Medium der nordfranzösischen karolingischen Malerei.

Nirgendwo wird sich der Zusammenhang karolingischer und ottonischer Kunst deutlicher und nachweisbarer aufzeigen lassen, als am Niederrhein. Und damit wird gleichzeitig das schon durch die Kenntnis der Regensburger Kunst berichtigte Bild von der Entwicklung der frühen deutschen Malerei aus seiner Einseitigkeit sich lösen und gleichzeitig an die Stelle, nach einer von Swarzenski angenommenen einheitlichen Ansicht, die im Zusammenhang der ganzen südwestdeutschen Kunst von der Ada bis zum Echternachkodex und darüber hinaus gipfelte, ein Dualismus treten. In scharfer Scheidung von dieser südwestdeutschen Kunst, die unbeschränkt bis zur Mosel herrscht, entwickelt sich die niederrheinische Malerei im Anschluß und im engsten Einvernehmen mit der nordfranzösischen Kunst der Renaissanceschulen. Das Bestehen beider Richtungen nebeneinander in karolingischer Zeit hatte bereits Swarzenski erkannt und scharf formuliert.[6]) Die Bedeutung aber der von ihm als Renaissanceschulen bezeichneten Gruppe für die Entwicklung der westdeutschen Malerei am Niederrhein war nicht von ihm ausgesprochen worden. Vielleicht, daß sich dadurch auch eine falsche Vorstellung der nordfranzösischen, besonders der Reimser Kunst gebildet hat. Jedenfalls

wird hier im Verlaufe der Darstellung von der Palastschule, die für die Kölner Schule geradezu der Ausgangspunkt ist, des Weiteren zu sprechen und ihre Festlegung auf Reims, wie Swarzenski will[7]), oder ihre alte Lokalisierung am Niederrhein, vielleicht in Aachen, zu prüfen sein.

Voege hatte in einer durchaus vorläufigen und vermutungsweisen Form seine Handschriftengruppe in Köln zu lokalisieren versucht. Anlaß dazu bot der im Kölner Domarchiv liegende Hillinuskodex, der von Purchard und Kuonrat gefertigt ist[8]). Die rein oberdeutsche Form der Namen ließ schon damals an einer Entstehung im Bereiche der Kölner Diözese zweifeln, wenngleich das vermutlich getreue Abbild des alten Petersdomes eine am Orte selbst erfolgte Ausmalung wahrscheinlich machte. Voege bemerkt demgegenüber selbst[9]), daß der, „wie man annehmen sollte", im Kölner Domkloster geschriebene Kodex des Evergerus und der ihm ebenfalls bekannte, Fol. 21 der Stuttgarter Landesbibliothek, „mit unseren Handschriften gewiß nicht zusammenzustellen sei."[10]) Diese kritische Bemerkung trifft durchaus das historische und künstlerische Verhältnis. Gerade dieser Evergeruskodex soll im folgenden der Ausgangspunkt sein zur Aufstellung jener von der Reichenauer und der gesamten südwestdeutschen Malerei so grundverschiedenen Kölner Schule.

Diese Kölner Sondergruppe zuerst erkannt und als solche aus der Masse der übrigen am Rhein noch liegenden oder hierher stammenden Handschriften gelöst zu haben ist das Verdienst Arthur Haseloffs. Er sammelte und sichtete das durch die Vorarbeiten Karl Lamprechts bekannt gewordene Material in einer so umfassenden Weise, daß ohne diese Vorarbeit die vorliegende Studie kaum möglich gewesen wäre. Dazu gab er in Michels „Histoire de l'art" die erste zusammenfassende Darstellung[11]) der Kölner Buchmalerei, die seitdem nur durch den historisch glänzend orientierten Aufsatz von Munoz[12]) eine Ergänzung fand. Munoz bietet ein in manchen Punkten den Anschauungen des Verfassers dieser Studie entgegenkommendes Ergebnis, zumal was seine Anschauungen über das Verhältnis zur südwestdeutschen Kunst und die Beziehungen zu weiteren Schulen der karolingischen Zeit, wie beispielsweise Tours, angeht; dem von Haseloff aufgestellten Katalog[13]) konnte der Verfasser noch einige Handschriften in Köln, Berlin, Freiburg und London hinzufügen, die seitdem bekannt, aber in ihrem kunsthistorischen Zusammenhang nicht durchschaut waren.

Eine durchlaufende entwicklungsgeschichtliche Darstellung der frühmittelalterlichen Kölner Buchmalerei in der Art zu geben, wie es Swarzenski für Regensburg und Salzburg versucht hat, ist vor einer zuverlässigen Klärung all jener unter dem Begriff franko-sächsischer Kunst zusammengefaßten Probleme nicht möglich. Mehr als anderswo versinken die Anfänge einer scheinbar erst spät und plötzlich auftretenden Kunstschule am Niederrhein in einer weithin herrschenden Gleichförmigkeit des künstlerischen Schaffens. Jenes fast unvermittelte Auftreten einer in sich geschlossenen Schulgruppe am Ende des 10. Jahrhunderts ist als historisches Ereignis schon problematisch genug, um eine besondere Untersuchung zu lohnen. Es müssen dabei alle Einzelheiten der Technik und des Stils, der ornamentalen Ausstattung wie der liturgischen Einrichtung, endlich der paläographischen Haltung der Schrift untersucht, verglichen und in irgendwelche Möglichkeit der historischen Zusammenhänge mit gleichzeitigen Kunstwerken und mit der verzweigten Tradition gerückt werden. Nur im Wege einer retrospektiven Betrachtung, die, von einem Gegebenen ausgehend, das Bild der Zwischenglieder sich vorsichtig vorwärtstastend zu rekonstruieren sucht, sind Ergebnisse für die Anfänge einer greifbaren künstlerischen Tätigkeit zu gewinnen, wobei die verstaubten Schätze der alten Bibliotheken fast die Funktion der archäologischen Ausgrabungen zu versehen haben. Es muß der Forschung vorderhand genügen, jene festen Ausgangspunkte zu gewinnen und diesen historisch wie stilkritisch einwandfrei festzulegen. Dabei sind alle Quellen, die zu dem historisch gewordenen Ausgangspunkt hinführen, aufzudecken, um auch prinzipiell das Feststehen einer künstlerischen Sonderart im frühen Mittelalter an dem fraglichen Einzelobjekt zu klären. Es kann auf diese Weise gerade eine Gruppe von Kunstwerken, auch wenn sie nur einem qualitativen Durchschnitt entspricht, überraschende allgemeingültige Einsichten in das Werden der Kunst dieser Zeit gewähren. Um so mehr ist das der Fall, wenn sie, wie in Köln, an einem Brenn- und Knotenpunkt der verschiedensten Einflußkreise entstanden ist.

Ein Spiegelbild all dieser verschiedenen Einflüsse, die für die Bildung des Kölner Schulstils maßgebend waren, bietet noch heute die Bibliothek des Domes. Es wäre die Aufgabe einer ganz besonderen, vorwiegend philologisch-archivalisch gerichteten Untersuchung, wie sie 1895 durch Decker versucht wurde, den ursprünglichen Bestand

dieser großen und wichtigen Sammlung festzustellen, ihre Zusammensetzung in den einzelnen Stadien der Entwicklung klarzulegen und auf Grund der Ergebnisse die Frage zu entscheiden, ob in karolingischer Zeit eine den Charakter einer ausgeprägten selbständigen Schule tragenden Schreibtätigkeit am Sitze dieser Bibliothek geherrscht hat. Was sich zur Zeit in der Dombibliothek selber noch vorfindet und was aus ihr bei der Rückgabe durch Hessen im Jahre 1866 in Darmstadt zurückblieb, gestattet nun freilich nicht, die Wahrscheinlichkeit einer solchen Schule darzutun. Das Ergebnis der angedeuteten Untersuchung dürfte völlig negativ ausfallen und nur bestätigen, was Mertens fruchtlose Nachforschungen über die Bibliothek des Trierer Maximinsklosters feststellen mußten, daß eben keinerlei Tätigkeit am Sitze des Erzstiftes bestand, die Anspruch auf schulgemäße Selbständigkeit machen könnte, so daß die Kostbarkeiten an Handschriften einem völlig eklektischen Sammeleifer ihre Vereinigung danken. Höchstens kann die vorübergehende Zuziehung auswärtiger Kräfte zur Herstellung von Büchern in Betracht kommen. Wichtig dagegen ist die Herkunft der Bücher aus der Dombibliothek aber darum, weil sie das Aufspüren der kunsthistorischen Zusammenhänge der in Frage stehenden ottonischen Handschriften auf die rechte Erkenntnisspur führen kann.

Begründer und mächtigster Förderer der Kapitelsbibliothek war Karls des Großen Freund und Erzkaplan Hildebold, der 819 starb. Zwei Hauptstücke dürften noch auf ihn zurückgehen. Zunächst die turonische Bibel, Ms. 1 des Kataloges von Wattenbach. Es ist ein charakteristisches Werk jener älteren Schule von Tours, deren Hauptwerke die Bibeln in Bamberg und Zürich sind[14, 14a]). Die Kölner Bibel ist bilderlos und nur mit großen, die halbe Seite der Länge nach füllenden Initialen in der für Tours typischen Mischung antiker und irischer Bestandteile geschmückt. Vielleicht gehört es schon in die Nähe des Pariser Adalbaldevangeliars[15]) und dürfte in diesem Falle allerdings erst nach Hildebolds Tode entstanden sein. Für eine Entstehung in Köln bietet es jedenfalls keinerlei Anhaltspunkte.

Sehr wahrscheinlich dagegen ist in einem Kölner Frauenkloster entstanden das Lektionar desselben Hildebold, das die augustinischen Psalmenerklärungen enthält. Neun mit Namen angeführte Nonnen haben es geschrieben und vermutlich auch die Initialen gemalt. Außer diesen sind auch die Kapitelüberschriften farbig ausgeführt. Trotzdem der jetzt in drei Bänden gebundene Kodex zweifel-

los in Köln entstanden ist, bietet er keinerlei Merkmale einer eigentümlichen Werkstatttradition. Seine farbigen Zusammenstellungen von Grün, Gelb, Rot und Violett sind eben so sehr der merowingischen und fränkischen Tradition entlehnt, wie die linearen Ornamentgebilde. Neben dem bekannten Fisch- und Vogelwerk findet Lamprecht[16]) „ein naturalistisches Durchbrechen zur Pflanzenornamentik bezeichnend". Darin spricht sich natürlich gegenüber der älteren, dem eigenen Volkstum entsprungenen Tierornamentik die klassizierende Richtung des karolingischen Stils aus. Der Kodex ist in allem ein Glied jener Entwicklung, die etwa von dem Missale der Vatikana[17]) bis zum Evangeliar von Maaßeyck[18]) führt. Nur die minderwertige provinzielle Ausführung beweist oder bekräftigt die Entstehung abseits der führenden Kunstzentren. Für die Kölner Buchmalerei beweist der Kodex nur in künstlerischer Beziehung, was Beissel von seiner Schrift bemerkt: „das Buch zeigt deutlich, wie die verschiedensten Schreibarten sich damals in der Diözese vermischten" (siehe Nachtrag).

Gelenius beschreibt in seinem 1646 erschienenen Buch „De magnitudine Coloniae" die fast noch vollständig erhaltene Bibliothek Hildebolds und vervollständigt diese Angaben in dem „Pretiosae Hierothecae" aus einem sehr alten, jetzt verschollenen Kodex derselben Bibliothek. Wenn man auch den sehr begeisterten Schilderungen des vielleicht manchmal zu unrecht verdächtigten Autors kühl gegenüber stehen muß, so dürften seine Angaben doch wohl größtenteils zutreffen[19]). Vor allem ist kein Mißtrauen zu setzen in die Angabe großer Bücherschenkungen durch den Papst Leo. Das Freundschaftsverhältnis zwischen Kaiser Karl und ihm einerseits, dem Kaiser und dem Erzbischof andererseits, lassen diese Schenkungen wohl als sicher voraussetzen. Nur die Zeitangabe 833 ist natürlich falsch. Es ist für die Glaubwürdigkeit des Gelenius wichtig, wie er das falsche Datum kritisiert und zu berichtigen sucht. Er ersetzt das Datum 833 durch 783, dem Jahre der Thronbesteigung des Erzbischofs. Die Daten fanden sich am Kodex angegeben. Das richtige Datum der leoninischen Schenkung wird allerdings erst zwischen 795 und 804 liegen. In jenem Jahre bestieg Leo den Thron Petri und 804 weilte er als Gast am Aachener Hofe. Immerhin ist es sehr wahrscheinlich, daß auch schon Leos Vorgänger, Hadrian, der Kölner Bibliothek Zuwendungen machte.

Diese Beziehungen gewähren einen klärenden Einblick in die

Zusammensetzung der Bibliothek. Neben turonischen Werken finden sich solche von sicher italienischer, vielleicht longobardischer und von diesen abhängigen beneventiner Herkunft dazu eigene Produkte in den überlieferten heimischen Formen der merovingisch-fränkischen Kunst, der auch ein früher Kodex des Essener Münsterschatzes angehört, in dem Zimmermann ein frühestes Erzeugnis der westdeutschen Malerei vermutet. Wichtig ist, daß alle diese Einzeldinge sich nicht zu einer künstlerisch abgeschlossenen Gruppe vereinigen lassen. Erst am Ende des 9. Jahrhunderts tauchen einige Werke auf, die zumindest ihren Zusammenhang mit bestimmten außerkölnischen Zentren erkennen lassen und vielleicht sogar einem Kölner Skriptorium angehören, das nach auswärtigen Vorlagen arbeitet.

Erzbischof Herimann gilt lange nach den Hildeboldinischen Anfängen als eifriger Förderer der Bibliothek. Mit seiner Regierungszeit (890—925) sind zunächst eine Reihe von Handschriften verknüpft, deren paläographische Merkmale wohl auf eine eigene Schreibstube schließen lassen dürften. Die Schrift ist aufs Engste verwandt mit jenem aus dem turonischen Skriptorium abzuleitenden Charakter der nordfranzösischen spätkarolingischen und frankosächsischen Handschriften. Als sprechendste Einzelheit gilt dafür die kolbenmäßige Verdickung der oberen Langstriche. Jene Handschriften enthalten aber leider keinerlei künstlerischen Schmuck, von einigen Goldinitialen abgesehen. Der Betrieb dieser Herimannschen Schreibstube darf für Köln die Gewißheit geben, daß es sich im 9. und 10. Jahrhundert zunächst nur um die Herstellung der notwendigen liturgischen Bücher und der zur Heranbildung des Klerus erforderlichen wissenschaftlichen Werke handelte. Wo es sich um künstlerisch ausgeführte Handschriften oder gar um Prachtstücke handelte, scheint man den Bedarf von auswärts her gedeckt oder wenigstens auswärts geschulte Hände mit der Herstellung betraut zu haben.

Zwei Handschriften der Dombibliothek werfen zum erstenmal ein deutliches Licht auf die Wege, die die spätere ottonische Malerei in Köln gegangen ist. Sie sind typische Vertreter der beiden Wurzeln kölnischer Kunstübung, die als eine Synthese jener beiden Kunstkreise gelten kann, die fast antithetisch von den beiden in Frage stehenden Handschriften vertreten sind. Es handelt sich um das Evangeliar Fol. 13, das nach dem einen Schreiber, der sich nennt, Hiltfredevangeliar genannt werden soll, und um Fol. 56, ebenfalls

ein Evangeliar. Die beiden künstlerischen Sphären, in deren Überlieferung sie entstanden sind, mögen bezeichnet werden als die südwestliche mit den Mittelpunkten Metz und später Echternach, Trier, Reichenau, sowie die nordfranzösische mit Reims, Epernay, Hautvillers. Eine Beschreibung beider Handschriften dürfte um so notwendiger sein als sie außer kurzen Erwähnungen in Beissels Evangelienbüchern[20]) unbeachtet geblieben sind. Nur Janitscheck sprach sich über das Hiltfredevangeliar[21]) aus und vermutete dafür ganz allgemein gesprochen Metzer Herkunft.

Hiltfredevangeliar. Köln. Dombibliothek

Fol. 13. Größe 35,3 × 26 cm, Blattzahl 195. Erwähnt bei Beissel, Adahandschrift, pag. 91. Katalog Jaffé-Wattenbach der Dombibliothek, pag. 6. Lamprecht, Initialornamentik, Verzeichnis Nr. 11. Verzeichnis rheinischer Handschriften in Bonner Jahrbüchern 74, ebenfalls von Lamprecht. Von ihm datiert 9. Jahrhundert.

Ordnung der Vorreden Novum, Plures. Es fehlen Sciendum und Ammonius.

Fol. 54, Eintrag am Ende des Matthäusevangeliums: A capite usque hic scripsit servus vester Hiltfredus.

In zwei Kolumnen geschrieben wie der Hildeboldkodex. Fol. 1b und Fol. 55 Matthäus und Markus.

Die Bilder nehmen das ganze Blatt ein. Der Evangelist ist umrahmt von einem Rankenbogen, der auf braunen und mattblauen Säulen mit ebenso gefärbten topfpalmettenähnlichen Kapitellen ruht. In seiner Mitte, die Bogenführung durchschneidend, das Symbol in einem weißpunktierten Rahmenmedaillon.

Beide Evangelisten sitzen auf einem von zwei braunroten schwarzumzogenen Säulen mit treppenartig abgestuften Sockeln getragenen Sitze in Blau, Rot, Weiß. Die perspektivische Andeutung ist völlig verfehlt. Die Kissen sind hellbraun, mit goldenen Ranken verziert. Matthäus und Markus sind bartlos und tragen braunes, bei dem einen gescheiteltes, bei dem anderen krauses Haupthaar. Die gelben Nimben sind braun und rot umrankt und schwarz konturiert. Matthäus ist gedrungen und mit schwerem Haupte gebildet, Markus besser proportioniert, das Inkarnat ist im Pergament ausgespart und nur wenig mit rötlichem Braun modelliert. Die großen Augen und die unten erbreiterte Nase sind mit schwarzer Tusche gezeichnet,

die Brauen des Matthäus zudem gelblichgrün schattiert. Er trägt ein schieferblaues Gewand mit roter Stola, die in drei breiten Streifen senkrecht herabfällt. Parallel dazu sind die hellblauen Schattenstriche, ganz wie mit dem Lineal steif gezogen. Von der linken Schulter fällt ein grüner Mantel auf den Schoß. Er ist streng symmetrisch mit einer mittleren Dachfalte angeordnet. Im linken Arm hält Matthäus ein rotes, schwarz beschlagenes Buch. Die Hände beider Evangelisten sind ziemlich groß, ihre Finger lang und spitz, fast nur gezeichnet. Markus, der ganz ähnlich gekleidet ist, trägt eine Rolle in den Händen. Stilistisch fällt dieser Meister, der vielleicht mit dem Schreiber Hiltfredus identisch ist, durch seine merkwürdig harte und steife Zeichnung auf. Zumal das Gewand entbehrt jeder stofflichen Lebendigkeit und ist scharf konturiert, dabei sind die Falten mit der Tuschfeder eingezeichnet und verlaufen schnurgerade und fast senkrecht. Für diese Manier und die Art, wie die Säume des Gewandes, zwischen denen die Füße sichtbar sind, gezeichnet sind, mag auf die Trierer Apokalypse als etwas stilistisch Verwandtes im Zeichnerischen hingewiesen sein (Abb. 1).

Deutlich als von anderer Hand gemalt sind Lukas und Johannes erkennbar. Schon das Bildformat ist schlanker, zumal beim Johannes. Fol. 91, Lukas (Abb. 2 u. 3). Er sitzt auf einem schmutziggelben massiven Thron vor einem zurückgeschlagenen roten Vorhang, der unter den schmutziggrünen Kapitellen gebunden ist. Der Mantel des Evangelisten ist ebenfalls rot, blaugelbgrün gestreift, das weißgestreifte Gewand ist schmutzigblau, der Kopf hat eine auffallende Ähnlichkeit mit dem in den späteren Evangeliaren der Schule üblichen Typus, des länglichen Ovals mit eisblondem Bart- und Haupthaar, der in Köln allerdings nie für Lukas verwandt wird, der hier jugendlich gebildet zu werden pflegt. Ebenso entspricht der gestreifte von dunklem zu hellem Blau und schmutzigem Grün übergehende Hintergrund in Gewohnheiten der späteren Kölner Malart.

Fol. 152 (Abb. 3). Johannes, unbärtig wie stets in der Adagruppe. Auch er sitzt frontal und hält in der erhobenen, gekrümmten Linken eine Schriftrolle. Arm und Hände sind übergroß. Der blaue Mantel ist reich von tiefblauen und weißlichen Parallelstreifen durchsetzt wie das grüne Untergewand von ebensolchen gelben. Auf dem hufeisenförmigen Bogen sitzen zwei ornamental gebildete Vögel.

Die beiden letzten Bilder des Hiltfredevangeliars haben gegen die ersten eine bedeutend malerische Technik voraus. Diese be-

herrscht zumal den Lukas und prägt sich in einer eigentümlich schmutzigen Färbung aus. Keinerlei reine Lokalfarben und nirgendwo ein Leuchten des Tones wie im Adaevangeliar ist hier wahrzunehmen. Alles ist etwas stumpf und spröde Deckmalerei, die der Meister der beiden letzten Evangelisten dick und wenig sorgfältig im Auftrag behandelt. Die Farbe bröckelt denn auch allenthalben ab, so daß die Bilder stark beschädigt sind.

Trotz weitgehender, aber allein aus der Zusammengehörigkeit zu einem Kodex erklärbaren stilistischer Verwandtschaft, fällt gegenüber dem mehr zeichnerisch und liniengemäß verfahrenden Hiltfred der entschieden malerisch arbeitende Künstler des Lukas und Johannes auf. Diese so schmutzigverwaschende, die Farben mischende und den Ton unbestimmt lassende Art, wie sie sich auch in dem milchigen Weiß des Mäanders auf blauem Grunde zeigt, hat eine nicht ganz zu leugnende Ähnlichkeit mit gewissen spätturonischen Handschriften. Und zwar sind es weniger die Evangeliare in Art des Pariser du Fay[22]), als jene weitverbreiteten großen wissenschaftlichen Werke, wie der Bamberger Boetius[23]) und der Kasseler Apuleius. Auf eine Herkunft aus dem weiteren Umkreise solcher Handschriften weisen auch die dicken Punktornamente und der Mäander, wogegen die Bogenranke Hiltfreds typisches Metzer Ornament ist. Im übrigen zeigen die spärlichen Initialen neben dem alten Fischwerk das energische Eindringen naturalistischer Blattform wie in Art des sicher früher schon entstandenen Hildbolds-Lektionars.

Janitscheck sprach, wie schon erwähnt, die Vermutung aus, das Hiltfredevangeliar gehöre in den Kreis der Metzer[24]) Handschriften und sei seiner künstlerischen Ausführungen nach schon ein verwilderter Ausläufer dieser Schule. Der Begriff Metzer Schule ist nun allerdings einstweilen noch nicht ganz konkret faßbar. Es sind darunter Handschriften zu verstehen, die etwa in den Kreis zwischen Adahandschrift und Soissonsevangeliar fallen. Mit dem thronenden Christus dieses letzteren[25]) stimmt in der Haltung fast vollkommen Matthäus wie Markus des Hiltfred überein. Das gilt nicht nur für den allgemeinen Typus, sondern auch für Einzelheiten des Gewandstiles. Es ist ganz die gleichmäßige Anordnung des Obergewandes über dem flachen brettartigen Untergewand mit den charakteristischen senkrecht wie mit dem Lineal gezogenen Gewandfalten. Der Ausdruck des starr Feierlichen, fast hieratischen des Lukas findet noch in späteren Kölner Handschriften, vor allem im Freiburger

Sakramentar, eine Analogie und wird sich auch hier als aus jenem Kreise der Metzer und Echternacher Handschriften herrührend erweisen lassen. Die Darstellung des jugendlichen Matthäus und Markus entspricht ebenfalls Metzer Gewohnheiten, während gerade diese Evangelisten in Köln bärtig zu sein pflegen. Ebenso erscheint Lukas in jener Gegend bärtig wie im lat. 9395[26]) der Pariser Nationalbibliothek. Endlich stimmt das im Verhältnis zu Köln größere Format und die hier ungewohnte Doppelkolumne mit Handschriften aus Metz überein.

Es kann bei all diesen Kriterien nicht an einem Zusammenhang des Hiltfredevangeliars mit jener südwestlichen Zone deutschkarolingischer Malerei gezweifelt werden. Der zweite Meister des Kodex steht zu dem mit den Überlieferungen turonischer Technik in Verbindung, wobei an den kaum zu scheidenden Gemeinsamkeitsfond von turonischen und mehr nach dem Osten zu liegenden Handschriften zu erinnern ist. Es ist also mindestens so viel mit Sicherheit festzustellen, daß der kölnischen Bibliothek — und es handelt sich einstweilen nur um den Charakter ihrer Zusammensetzung — Werke von südwestlichem Gepräge schon sehr frühzeitig zugeflossen sind. Das Bedeutsame beruht darin, daß sie einen gewissen lagernden Wert für die Aufdeckung künstlerischer Beziehungen darstellen. Ist nun der große Hildeboldkodex bestimmt in Köln entstanden, so liegt kein Grund vor, dasselbe für den Hiltfredkodex abzulehnen. Seine Meister, oder mindestens der der beiden letzten Evangelisten, dürften sehr wohl ihr Werk am Sitze der Bibliothek selber angefertigt haben. Der im Vergleich zu den Metzer Prachthandschriften höchst provinzielle Charakter des Evangeliars und seine malerische Gesamthaltung, die nicht von Metz und Tour allein herrühren kann, legt die Vermutung nahe, wenigstens im örtlichen Sinne von einem Kölner Schulwerk zu sprechen. Jedenfalls sind die handwerklichen Eigentümlichkeiten seiner malerisch-schmutzig-verwaschenen Art in den sicher kölnischen Werken, zumal dem Aachener Gundoldevangeliar in Stuttgart, deutlicher wiederzuerkennen als in Metzer Handschriften. Dieser maltechnische Einfluß kommt aber aus einem anderen Stilkreise, der nur bezeichnenderweise nie in der Metzer Gegend, dagegen von vornherein in Köln wirksam war, das ist die Gegend des nördlichen Frankreichs.

Dieser zweite, für das Werden der Kölner Buchmalerei viel bedeutsamere Kunstkreis ist in der Dombibliothek in einem äußerst

typischen Werke vertreten, daß zudem einige ganz deutliche Beziehungen zur eigentlichen Kölner Schule ottonischer Zeit aufweist. Es dürfte zwar noch weniger sicher als der Hiltfredkodex als Werk einer stilistisch streng abgeschiedenen Kölner Schule zu erweisen sein, die im 9. und beginnenden 10. Jahrhundert sich noch völlig zu verleugnen scheint. Deutlich aber weist dies zweite Werk auf eine der wichtigsten Quellen dieser sich erst später konsolidierenden Schule hin und verdient daher ebenfalls eine eingehende Betrachtung.

Evangeliar, fol. 56. Dombibliothek in Köln

Größe 32,7 × 27,6 cm. Blattzahl 139. Katalog Jaffé-Wattenbach, Beissel, Evangelienbücher, pag. 157 (mit Abbildung), Vorreden in turonischer Ordnung, Novum, Sciendum, Plures, ohne Ammonius. In zwei Kolumnen in nordfranzösischer Schrift geschrieben.

Fol. 2b bis 7. Zwischen den beiden ersten Vorreden die Kanonestafeln. Sie zeigen den später in Köln aus nordfranzösischen Vorbildern übernommenen Giebel auf Säulen, die mit Palmbäumchen und Akroterien besetzt sind. Die Querbalken sind mit Palmetten, die Horizontalbalken durch dünne Ranken geziert. Die Farben sind blau, gelb, braun, rosa. Die Säulen sind zum Teil marmoriert und kanneliert. Die Kapitelle nehmen die akademischen karolingischen Art entsprechenden Form des Kompositkapitells an. Die malerische Ausführung ist sauber und im Eindruck heller gehalten als die der Evangelistenbilder.

Von diesem fehlt Markus. Die drei verbliebenen Darstellungen zeigen jedesmal den Evangelisten auf farbigem Grunde sitzend auf schweren massiven Steinthronen. Nur Lukas benutzt einen mit hoher Lehne versehenen korbgeflochtenen Sitz, wie er vielfach in spätantiken Handschriften vorkommt. Am bekanntesten ist der Markus des Codex Rossanensis dafür[27]). Das Bild wird durch breite Rahmen umschlossen, die durch perspektivische Mäander, bei Lukas durch ein doppelt geführtes System, gefüllt sind. Dazu treten die bekannten Punktornamente.

Fol. 10b (Abb. 4). Matthäus. Die Figur hebt sich ab von einem grünen Grund, dessen Boden gelb markiert ist und der oben durch wolkenartige, milchig weiße, von rot begleitete Wellenlinien abgeschlossen ist, dabei zu oberst ein regelrecht rotbraun-blauer Streifengrund, der schieferblaue Sitz ist durch Arkaden gegliedert und kräftig

profiliert. Das Polster leuchtend karmin. Auch der Schemel ist schieferblau und durch graues Schwarz schattiert. Vor dem Evangelisten steht ein stark ausgeschwungenes, baumstammähnliches Pult, aus dem ein weißlich blaues Buch liegt, in dem der Evangelist blättert. Hinter Matthäus ein braunes, niedriges Tischchen mit Schreibgerät. Daneben eine Bücherkiste. Matthäus trägt gelben weißgetönten schwarz konturierten Mantel. Die Rechte liegt in gestrafftem Ärmel, ein aus der Spätantike übernommenes, zumal in der Reimser und Palastschule beliebtes Motiv, das von hier nach Köln übergeht. Sein Kopf ist klein und schmal, das Gesicht bräunlich, der Bart spitz, das Haar braun. Die Nase ist steil und, wie Mund und Augen, durch Deckweiß gehöht. Alle Fleischteile sind auffallend stark in Rot modelliert und mit Weiß gehöht. Der Nimbus ist gelb, hat roten Rand und weißen Innenkontur. Der Symbolengel schwebt seitlich über dem Pult. Er ist mit der Feder ohne Deckfarben gezeichnet.

In genau derselben Technik und unter Verwendung der gleichen Farbenskala sind die beiden anderen Evangelisten ausgeführt (Abb. 5). Wichtig ist für den Zusammenhang mit Köln vor allem Johannes. Fol. 101 b, Johannes. Zeigen die beiden anderen Evangelisten deutlich die Verwandtschaft mit antikischen, karolingischen Typen, so weist dieser letztere schon Züge des für Köln in der späteren Zeit so wichtigen und charakteristischen Greisentyps auf. Schon das Motiv wird beibehalten: Die gedrehte Haltung, die Rechte die Feder eintauchend, die Linke am Buch, desgleichen die Kleidung: helles, gelbliches Gewand, mit bräunlichem Schatten. Vor allem aber erinnert an den späteren Kölner Typus Bildung und Ausdruck von Kopf und Gesicht. Es ist der byzantinisierende schmale Ovaltypus mit langem, graublauem Spitzbart, herabhängenden Schnurrbart niedriger, flacher Stirn, einlaufender Nase mit ausladenden Nüstern und jenem eigentümlich unzufriedenen, ältlich morosem Ausdruck. Das Inkarnat ist auch hier rötlich modelliert und weißgehöht.

Matthäus und Lukas schließen sich gegenüber dem Johannes etwas ab, der seinerseits farbtechnisch mehr mit den Kanonbögen zusammengeht; da man keine verschiedenen Hände annehmen darf, muß man schließen, daß dem Johannes ein schon modifiziertes antikes bzw. karolingisches Vorbild zugrunde liegt. Auch in der sonstigen Technik sind Unterschiede aufzuweisen. Matthäus und Lukas sind auf einem allgemein dunklen Ton gestimmt, ihre Farbmassen sind zäher aufgetragen und vor allem besteht ein wesentlicher Unterschied in der

Anwendung perspektivischer Mittel im Sinne des nordfranzösischen Illusionismus. Figuren und Gegenstände sind plastisch herauszumodellieren versucht, linealperspektivische Verkürzungen sind gegeben im Tisch und Korbstuhl des Lukas. Dagegen steckt die Drehung des Johanneskörpers ganz in der Fläche. Das Verhältnis der Dinge im Raum, etwa des Sitzes zum Schemel, ist gänzlich verfehlt, wogegen die Verkürzung des Pultes wieder leidlich geraten ist. Jedenfalls darf dieser Johannes als ein Ahne der Kölner Typen aufgefaßt werden. Er ist einer der verborgenen Verbindungsfäden der Kölner Buchmalerei mit der nordfranzösischen.

Aus alledem ergibt sich also, daß der Künstler dieses Evangeliars im Umkreis jener Erzeugnisse zu suchen ist, die sich an das Evangeliar des Reimser Erzbischofs Ebon anschließen. Goldschmidt hat diese Schule in den engsten Zusammenhang mit dem Utrechtpsalter gebracht und im Kloster Hautvillers zu lokalisieren vorgeschlagen[28]). Das stilistisch technisch bezeichnendste Merkmal der Werke dieses Kreises ist die strichelnde, zeichnerische Führung des Pinsels. Sie findet sich in ausgiebigster Weise im Kodex 56 verwandt. Die malerische verwaschende, in schmutzigen Tönen arbeitende Technik ist ebenso sehr Reimser Tradition, wie die Kanonsbögen, die sich genau so, nur reicher mit Genrefiguren besetzt im Evangeliar finden. In dessen örtlicher Schule sind sie noch im 11. Jahrhundert üblich wie der Kodex 2 der Epernayer Stadtbibliothek beweist[29]). Der eigentümlich glänzende, etwas fettige Auftrag der Farbe ist aufs Genaueste in Köln wiederzufinden. Ebenso finden sich Einzelheiten, wie die Gliederung der Figur und Zehen durch weiße Pünktchen, weiterhin handwerkliche Angewohnheiten, wie das aufeinanderlegende Decken der Farben, die Art ihres Ineinanderziehens und Vermodellierens, wodurch der starke malerische Eindruck entsteht, in der ottonischen Kölner Malerei wieder zu einer Zeit, in der man eine solche Technik nicht mehr als eine allgemeine Zeiteigentümlichkeit auffassen kann. Eine dieser Quellen ist ganz unstreitig die Reimser Kunst. Es muß daher eine Beziehung zwischen Bibliothek, und man darf hinzufügen, Skriptorium von Köln, zu diesem Kunstkreise des Fol. 56 als schulbildend angenommen werden. Es spielt dabei eine durchaus untergeordnete Rolle, ob der Kodex selbst in Köln entstanden ist. Ausgeschlossen ist das hier sowenig wie beim Hiltfredevangeliar. Aber selbst, wenn die Gewißheit bestünde, würde sie nicht hinreichen, schon in dieser Zeit von einer kölnischen Schule zu sprechen. Die

Bedeutung der Handschriften beruht für die Erkenntnis der Ableitung und Herkunft der Kölner Malerei wesentlich darin, eines der Reservoire aufzudecken, aus denen die konstituierenden Elemente der Kölner Kunst herfließen.

Ohne schon hier auf das für die Kenntnis der niederrheinischen Malerei so wichtige Verhältnis der Reimser Handschriften zur Palastschule eingehen zu können, soll nur auf den ganz überraschenden Ausdehnungskreis dieser Erzeugnisse hingewiesen sein. Schon in seinem Umfange liegt von vornherein die Gewißheit, daß die einzelnen Werke nicht an einem fabrikmäßig arbeitenden Orte, sondern an verschiedenen Einzelpunkten entstanden sind, und daher gewisse Gruppen mit Stileigentümlichkeiten in sich begreifen müssen. Wenn das Ebonevangeliar als schulbestimmendes Hauptprodukt dieser Mode mehr als Stil zu gelten hat, zu dem das Kölner Evangeliar, Ms. 56, schon in einem zeitlich wie wahrscheinlich auch örtlich getrenntem Verwandtschaftsgrade steht, so sind zwei andere Handschriften eng verbundenen Charakters sicher außerreimser Herkunft. Es sind einmal das Evangeliar des Bischofs Anno von Freising[30]) (850—875) in München und das Innicher Evangeliar in der Universitätsbibliothek zu Innsbruck[31]). Beide zeigen noch deutlicher als der Kölner Fol. 56, einmal den engen Schulzusammenhang mit Reims, dann aber den unbestreitbar provinziellen Charakter, der auf eine Anfertigung fern der Zentrale im Bereiche der Freisinger Diözese schließen lassen darf. Auch in diesem Kodex finden sich die breiten Ornamentrahmen. Ihr Stil aber ist bedeutend roher und kann als eine Entartung angesehen werden. Der Typus ihrer Evangelistenbilder entspricht nicht eigentlich dem Ebonevangeliar, sondern mischt sich schon mit dem Typus der Schule von Corbie und der Palastgruppe. Ihre Entstehung im dritten Viertel des 9. Jahrhunderts mag auch für das Kölner Evangeliar einen annähernden Zeitpunkt nahelegen, da es mit ihnen ziemlich gleichzeitig entstanden sein dürfte. Darüber hinaus aber bietet das Beispiel dieser bayrischen Exklave von Reims die Möglichkeit, auch für Fol. 56 die Entstehung in Köln anzunehmen.

Handschriften Reimser Herkunft und besten Schulstils waren am Niederrhein überhaupt von jeher weit verbreitet, wie denn auch die kirchlichen Beziehungen zwischen Reims und Köln mehrfach nachweisbar sind. Noch heute besitzt das Staatsarchiv in Düsseldorf die Fragmente einer Rhabanushandschrift, die aus dem ältesten Besitz der Essener Klosterbibliothek stammt[32]). Schon Goldschmidt

machte auf ihre Zugehörigkeit zum Utrechtpsalter aufmerksam und man darf vielleicht in ihr die gleiche große Künstlerhand verspüren. Wichtig für die Herkunft des Kölner Stiles ist auch hier wieder der strikte und fast dokumentarisch zu beweisende Zusammenhang des Niederrheins mit Reims in künstlerischen Dingen.

Diese Verbindungen gewinnen nun seit der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts, für den ganzen Bereich Nordfrankreichs bis zur Maas und zum Rhein hin, ein außerordentlich gleichförmiges Äußere, bei dem es vorderhand schwer möglich ist, eine Differenzierung der Schulzusammenhänge vorzunehmen. Dazu wäre eine Prüfung des ganzen in Betracht kommenden Materials nötig. Es kann hier nur in großen Zügen die historische Situation angedeutet und wenigstens die Zugehörigkeit des Niederrheins zu dieser von Bastard unter dem Sammelbegriff „frankosächsisch" zusammengefaßter Kunstwerke erwiesen werden.

Die frankosächsische Kunst im engeren Sinne nimmt ihren Ausgang von der Bibel Karls des Kahlen[33]). Nach ihr, die von genanntem Herrscher der Abtei St-Denis geschenkt wurde, nannte Janitscheck die ganze, so ungeheuer umfangreiche Gruppe Schule von St-Denis. Ihre Hauptwerke sind in der Zusammenstellung von Délisle außer der Bibel von St-Denis ein Sakramentar eben daher, jetzt in Paris[34]), die Sakramentare von St-Amand in Stockholm[35]), ein anderes aus Tournay in Petersburg, aus Noyon in Reims und endlich aus Cambrai[36]). Dazu kommen das Evangeliar Franz II.[37]), ein Evangeliar 309 in Cambrai und das Notgerevangeliar des Lütticher Museums Curtius. Das Eigentümliche der ganzen Gruppe spricht sich vornehmlich im Ornamentalen aus. Ganze Seiten werden als Bilder umrahmt von breiten Rechtecken, deren in den Metallfarben ausgeführte Streifen gefüllt sind durch Riemen- und Flechtwerk, während die Ecken durch runde oder quadratische von Gerinnsel und vielfach von Pflanzenwerk gefüllte Zierate betont werden. Alles Ornament ist dabei in hellen und mitunter bunten Farben bei reichster Verwendung von Gold und Silber ausgeführt. Man spürt deutlich den bewußten Willen zur rein dekorativen Wirkung. Wo Bilder meist, aber fast ausschließlich die Evangelisten, zu denen höchstens die Kreuzigung tritt, gegeben sind, macht sich in den älteren Werken, wie im Evangeliar Franz II., der Zusammenhang mit spätturonischen Handschriften in Art des Evangeliars du Fay bemerkbar. Gerade in diesen Bildern ist deutlich die charakteristische Mischung der verschiedensten for-

malen und technischen Vorlagen aus Tours, Metz und den sämtlichen nördlichen Klöstern zu verfolgen. Später gewinnen dann vornehmlich angelsächsische Darstellungen Einfluß, so in dem aus St-Séverin in Köln stammenden Evangeliar des Herzogs von Arenberg in Brüssel[38]) (Abb. 6) und dem Evangeliar aus St-Thierry in Reims[39]).

Diese frankosächsische Kunst erscheint in geradezu unerhörter Lebendigkeit und Mannigfaltigkeit. Dabei bemerkte schon Swarzenski[40]), daß, „wie die Fäden zwischen den einzelnen Lokalschulen auch immer laufen, stets Reimser Einfluß mit im Spiele ist." Es scheint sich nun dieser vor allem in einer gewissen technischen Modifizierung zu äußern. Wenigstens scheiden sich aus der ganzen Masse zwei Gruppen, die in allem, was handwerkliche Übung angeht, verschieden arbeiten. Die bedeutendere ist offenbar jene schon skizzierte, auf einem prächtig dekorativen Eindruck hinzielende Gruppe, die vermutlich im Kloster St-Vaast in Arras, woher ein Hauptwerk ihres Stiles stammt, zu lokalisieren ist. Von hier aus hat dann der Weg dieses Stils ins 10. und 11. Jahrhundert hinein einmal nach St-Bertin und St-Omer geführt[41]). Es lebt hier jener dekorative Stil, der in ganz unmalerischer Weise in hellen, ausgeprägten Lokalfarben, bei einer etwas zarten wie lavierenden Auftragsmanier der Farben arbeitet, fort. Schon Haseloff[42]) hat auf ihre ikonographischen Beziehungen zu Echternach hingewiesen und auch für die Hellfarbigkeit die Parallele in der südwestdeutschen Kunst gefunden. Ein warmes, rötlichblaues Lila, rosa und helles Waschblau, sind die vorherrschenden Farben. Silber und Gold — dies als aufgelegtes Blattgold — werden reichlich nicht nur im Ornament, sondern auch im Bilde verwandt. Dunklere Farben wie gelegentlich grau werden schwarz gestrichen und konturiert. Blau und rosa werden durch die dunkleren Nuancen schattiert. Es ist bezeichnend und darf schon hier vorweggenommen werden, daß diese Technik in der späteren kölnischen Malerei der ottonischen Zeit gerade in den vom deutschen Südwesten abhängigen Werken Anklänge zeigt. Das gilt auch für die Ornamentik, etwa die regelmäßigen Rankenordnungen mit grünen und blauen Rändern. Auf ikonographische Übereinstimmungen soll im Hauptteile eingegangen werden.

Verwandter Stil und übereinstimmende Technik, die wiederum von jener hypothetischen Schule von St-Vaast ausgehen, finden sich dann weiterhin auch in der Maasschule, die im 11. Jahrhundert vorzüglich durch die beiden Brüsseler Hauptwerke repräsentiert wird,

einem Evangeliar aus St-Laurent[43]) und einem sehr verwandten 175. Auch auf diese Werke wird im Verlaufe der Darstellung der Kölner Malerei noch näher einzugehen sein. Hier kommt es nur auf den Zusammenhang mit jenem großen nordfranzösischen Kunstkreise an, zu dem der Niederrhein von jeher gehörte. Für den Ausgang der Maaskunst von jener Mischung frankosächsischer Reimser Handschriften ist wichtig der Berliner Kodex Ham. 253, bei dem Swarzenski bereits zweifeln zu können glaubt, „ob in ihm ein unmittelbares Erzeugnis der Schule von Reims vorliegt, das durch äußere Umstände nach Belgien kam oder ob es als Leistung einer besonderen belgischen Filialschule anzusehen sei". Es ist kein reines Produkt frankosächsischer Herkunft der geschilderten Art, sondern gehört zu jenen zwischen Reims und der Palastschule liegenden Werken. Da es vermutlich doch schon in einer belgischen Filialschule entstanden sein dürfte, zeigt es sehr deutlich, wie diese in ganz ähnlicher Weise wie die Kölner Kunst des 11. Jahrhunderts in ihren Anfängen mit den selben nordfranzösischen verknüpft ist.

Es fragt sich nun, ob für die Kölner Buchmalerei ein ähnlicher Zusammenhang, der ja rein historisch als sicher angesehen werden kann, heute noch auch künstlerisch an erhaltenen Monumenten nachweisbar ist. Auch in diesem Falle ist wenigstens eine Aufklärung mittelbarer Art aus dem Bestande der Dombibliothek und einiger von jeher in Köln liegenden anderen Handschriften zu gewinnen. Auch hier soll von einem allgemeinen technischen Gegensatz ausgegangen werden. Gegenüber jener dekorativ arbeitenden Gruppe der Bibel von St-Denis finden sich einige Handschriften, die am ornamentalen Gerüst völlig oder in allem Wichtigen wenigstens mit der Gruppe zusammenhängen, die aber in ihrer farbigen Ausführung deutlich den manuellen Gewohnheiten eines anderen Ateliers folgen. Es ist ein Verfahren, das sich in seinen verwaschenden Arbeiten der eigentlich Reimser Arbeiten nähert, die in ihren typischsten Vertretern ja den denkbar schärfsten Gegensatz zu den dekorativen Arbeiten bilden.

Zunächst ist Evangeliar Nr. 7 der Reimser Stadtbibliothek heranzuziehen, das eine gewisse mittlere Stellung zwischen dem Kölner Fol. 56 und den hier in Betracht kommenden Handschriften einnimmt. Dieses Reimser Evangeliar ist einreihig geschrieben, enthält die Ordnung der Vorreden wie in Köln, Novum, Plures, Sciendum und entspricht in der Schrift dem allgemein nordfranzösischen Cha-

rakter. Seine Kanones stimmen mit dem Ebonevangeliar und Fol. 56 überein. Ebenso die Evangelisten, die, wie in dem gleich zu besprechenden Kodex des Kölner Kunstgewerbemuseums, schon der Art der späteren Kölner Handschriften mit dem Initium zusammen als Gegenstück angeordnet sind. Von den vier Evangelisten ist allein Matthäus erhalten. Er sitzt in einem fast lederroten Rahmen — der Farbton ist dem Mantel des Lukas im Kunstgewerbemuseum verwandt — auf schmutzig grüngelbem Grunde, der oben rot und graublau gestreift ist. In den stark mit Weiß gehöhten Wolken, die in ihrer Behandlung denen des Fol. 56 entsprechen, ist links das Symbol. Der Evangelist ist unbärtig und trägt ein blauweißes Gewand mit bräunlichweißem Mantel. Das gewellte Haar ist braun. Er sitzt frontal, die linke Hand am Buche, die rechte vor der Brust erhoben, ohne Feder. Diese Haltung stimmt mit der der späteren Kölner Evangelisten mehrfach überein. So mit dem Lukas in Gießen, mehr noch mit Markus und Lukas in der Ambrosian und dem Matthäus des Kölner Kodex Ms. 32 in der Stadtbibliothek. Es ist das der Typus von Corbie. Selbst Einzelheiten, wie die Beinstellung, allerdings im Gegensinne gegeben, stimmen mit diesem und noch mehr dem Johannes der Hitda überein. Die Technik ist die aus den Reimser Handschriften und Fol. 56 bekannte malerisch schmutzig verwaschende. In der Ornamentik ist unter Ausschluß von Blatt- und Rankenwerk der ganze Motivenschatz frankosächsischer Arbeiten an Flecht-, Bandwerk und Gerinnsel verwandt.

Es ist absichtlich auf die mancherlei ikonographischen Übereinstimmungen eingegangen worden, die der späteren Behandlung dieses Gegenstandes etwas vorgreifen. Die festgestellten Übereinstimmungen lassen aber selbst in dieser Schilderung erkennen, wie das Technische genau wie das Formale und Ikonographische der Kölner ottonischen Kunst auf Vorbilder hinweist, die durch solche Erzeugnisse aus dem Reimser Sprengel verbreitet wurden. Es sei dafür auf ein Epistolar hingewiesen[44]), das nach Goldschmidt[45]) „wahrscheinlich für den Gebrauch in der Diözese Köln geschrieben ist". Es hat nur minimumgeränderte Goldinitialen, die bereits in der Art der in Echternach und Köln im 11. Jahrhundert üblichen Ranken geschmückt sind. In einigen senkrechten Buchstabenstämmen wie dem I finden sich sogar noch Fischformen. So zeigt die Schrift noch den Zusammenhang mit turonischen Formen. Es ist einreihig geschrieben und in der Größe der Kölner Formate gehalten. In der technischen Ausführung steht

es Köln ziemlich nahe und kann sehr wohl hier nach der Mitte des 10. Jahrhunderts geschrieben sein[46]).

Der malerischen Tendenz folgt noch der Reimser Kodex 213, ein Sakramentar mit zwei unausgeführten Kanontafeln unter großen Arkaden in der Art des Kodex 147 des Kölner Stadtarchivs. Dies Sakramentar entspricht in seiner Ornamentik ganz der frankosächsischen Art mit jenen in den Ecken der Rechtecke eingelassenen Quadraten, die mit buntfarbigen, grünen und braunen geometrischen und blattförmigen Ornamenten gefüllt sind. Entspricht die Art der Schmuckanlage formal durchaus der Gruppe von St-Denis, so bestehen dagegen in der technischen Durchführung große Verschiedenheiten. Der Farbauftrag ist schwer mit fettem Pinsel, die farbige Haltung dunkel, tonig und etwas verwaschend der Zusammenhang mit der älteren Reimser Tradition, scheint sich hier mit der Aufnahme zum Teil neuer Ornamentmotive abgefunden zu haben.

Diese Vermählung frankosächsischer Ornamentik mit Reimser Technik läßt sich nun auch in einem Evangeliar nachweisen, das im Besitze des Kölner Kunstgewerbemuseums ist. Neben den Elementen dieser beiden Schulen finden sich darin auch im Farbigen, wie in der Zusammenstellung von mattem Blau und Karminrot, Anklänge an die turonische Überlieferung, die ja auch im Evangeliar Franz II. zu beobachten sind und auch anderwärts, etwa in dem angelsächsisch beeinflußten, sicher im Umkreis von St-Vaast entstandenen Evangeliar 5573 in Brüssel, auftreten. Dieses Kölner Evangeliar stammt vermutlich aus einer der Stadtkirchen, wenn auch wohl nicht aus dem Dome selbst. Daß es von ältester Zeit an, wahrscheinlich sogar von seiner Entstehung an in Köln lag, geht aus dem kostbaren Emaileinband hervor, der in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts dafür gefertigt wurde und eine zweifellos kölnische Arbeit ist. Sein Heiligenkalender vermerkt zudem am 13. Mai die Weihe der Kirche St-Marien zu den Märtyrern. Andere liturgische Hinweise finden sich nicht, woraus aber nicht unbedingt zu folgern ist, daß es Köln unbedingt fremd sein müsse, denn auch in sichern Kölner Handschriften ist das Liturgische oft auffallend allgemein und kann bei einseitiger Überschätzung manchmal sogar direkt irreführend wirken.

Evangeliar des Kölner Kunstgewerbemuseums

Blattgröße 25,1 × 18,4 cm. Vorreden wie in den beiden Reimser Handschriften Novum, Plures und Sciendum. Kapitelzahlen 19, 13, 21,

14 in 26 Zeilen einreihig in brauner Tinte geschrieben von einer Hand, in festen, die turonischen Elemente, wie z. B. die Kolbenverdickungen, fast ganz aufgebenden Buchstaben, die schon ziemlich miteinander verbunden sind. Die Schrift weist schon entschieden auf das 10. Jahrhundert.

Zu Anfang des unnumerierten Kodex stehen die Kanones. Sie sind in Gold und Silber ausgeführt, die Kapitelle in grüner und brauner Farbe, ähnlich dem Reimser Kodex 213. Eine zusammenhängende Architekturbekrönung fehlt. Die einzelnen Bögen stehen zum Teil mit Unterordnungen nebeneinander. Auf den Deckplatten der von Zieraten in Art der bekannten Eckmedaillons unterbrochenen Säulen sitzen mitunter Vögel. Für die Ornamentik ist neben dem charakteristischen Band- und Flechtwerk samt Gerinnsel, wie es in den frankosächsischen Handschriften üblich ist, eine ausgiebige Verwendung von Blattmotiven bemerkenswert. Solche füllen durchgehends die vier paßähnlichen Eckzierate der Rahmen, die Füllung des großen treten sodann als Palmetten in den Arkaden zweier Evangelistenbilder auf und als Tropfpalmetten und korinthisierenden Pflanzen in den Kapitellen einiger Säulen. Es mag daran erinnert sein, daß schon im ältesten in Köln geschriebenen Kodex, dem Lektionar Hildebolds dies Eindringen der Pflanzenornamentik bezeichnend war. Daneben finden sich auch wieder ältere Motive merowingisch-fränkischer Art, wie die Hundsköpfe als Abschluß der großen Initiale, so daß sich also eine immerhin sonderbare, an ein eklektisches Verfahren gemahnende Mischung verschiedener Schulelemente findet.

Diesen Mischcharakter, wenn man will diese eklektische Nachahmung, verleihen dem Evangeliar vor allem die Evangelisten (Abb. 7 u. 8). Sie sind, wie es die übliche Anordnung der späteren Kölner Malerei beibehält, jedesmal mit dem Initium gegenübergestellt, worauf der Initial folgt. Nur das vierte Stück Kölner Ordnung, der Ziertitel, fehlt. Matthäus und Lukas sind in den für frankosächsische Arbeiten so charakteristische Rechtecken mit Rinnenfüllung zwischen den Metalleisten und Eckzieraten umschlossen. Über ihnen im Rund das Symbol auf farbigem Grunde, während die Evangelisten selbst auf dem Pergament unmittelbar aufgemalt sind. Markus und Johannes sitzen unter großen Arkaden in ähnlicher Anordnung wie im Hiltfredevangeliar, nur daß hier der Rahmen mit dem Symbol dem Verlauf des Bogens konzentrisch untergeordnet ist.

Die Technik dieses Evangeliars ist ebensowenig eindeutig und entschieden wie die ikonographische Anordnung. Auch hier kann man verschiedene Einflüsse aufdecken. Am nächsten kommt der malerischen Arbeitsweise der Reimser, in Köln durch Fol. 56 vertretenen Schule, die Anlage der Symbole. Ihre Purpurrahmen vor allem weisen sich als eine unverkennbare Vorstufe für die ähnlichen Kölner Gründe aus. Die waschbraun und grünen Gründe sind ebenfalls flüssig und breit gemalt und ganz im Sinne einer die Form herausmodellierenden Technik geben sich die symbolischen Tiere selbst.

Für die Zusammenhänge der Evangelisten ist vornehmlich Lukas von Bedeutung. Er trägt ein fast schieferblaues Untergewand und einen ganz karminroten Mantel. Schon die Verbindung dieser beiden Farben ist ein typisches Merkmal aller mit der Viviansbibel in Verbindung stehenden Handschriften. Das Karmin ist die einzige Lokalfarbe, die sich in den malerischen Renaissanceschulen Nordfrankreichs behauptet, die einzige ausgesprochene Lokalfarbe auch, die in Köln gefunden wird. Im Gegensatze dazu macht sich am deutlichsten in Johannes das Streben nach einer die Farbtöne unbestimmt mischenden Zusammensetzung geltend in einem tonischen hellen Braungrau mit jenem rosigen Überhang, der für das spätere Evergerlektionar und Gereonssakramentar so beachtenswert ist. Matthäus ist ganz mattblau und Markus waschblau ausgeführt. Bei ersterem hat man nicht den Eindruck einer entschiedenen Deckmalerei, da die Farbe hier etwas lavierend zart aufgemalt ist. Es fehlt überhaupt eine Untermalung und jenes harzig-ölige Bindemittel, das für Köln späterhin so charakteristisch ist. Das liegt aber bestimmt daran, daß die Figuren ohne Hintergrund unmittelbar auf das Pergament gemalt sind. Wo Gründe angelegt sind, wie in den Symbolen und Ornamentrahmen zumal der Bögen, erscheint auch die Technik öliger und malerischer.

Eine höchst charakteristische Art der Schattenbehandlung macht sich in diesem Evangeliar geltend, und gerade das wird in der Kölner Buchmalerei energisch aufgegriffen. Sie wird hervorgerufen durch die mit schwarzer Tusche eingezeichneten Linien. Sie sind hier sehr schwungvoll, stets rund und weich geführt. Vor allem dienen sie zur Charakteristik des Gewandes. Das Untergewand liegt ziemlich eng am Körper an, ist weniger schattiert und macht den Eindruck von Linnen. Das Obergewand dagegen ist schwerer und materieller in seinem wolligen Stoff. Es fällt stets von der Schulter über den linken

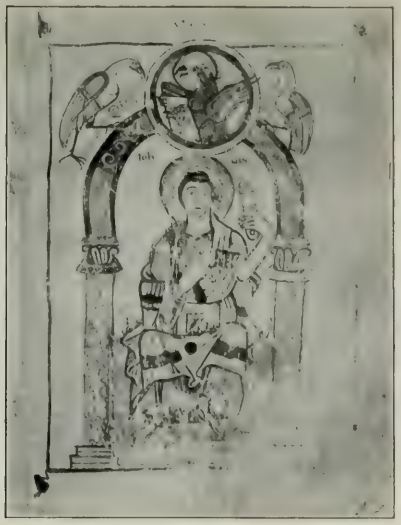
Arm herab, während es den rechten ziemlich frei läßt, über dem Schoß wird es quer geschlagen und fällt vom Knie in mehreren Falten herab. Der untere Saum ist fast gerade konturiert. Ähnliche Dinge finden sich auch späterhin in Köln wieder.

Endlich weisen auch die Typen der Evangelisten eine Mischung verschiedener in Nordfrankreich auftretender Typen auf. Matthäus läßt an Vorbilder aus dem Kreise der südwestlichen, in der Hauptsache von Tours und der Adakunst herstammender Anregungen denken. Er ist voluminöser und in der Haltung lebhafter als die übrigen. Auch sein merkwürdiger Sitz sticht gegen die Steinthrone der anderen ab. Von ihnen stimmen Markus und Johannes fast überein. Frontal, die Rechte zum Schreiben eintauchend in das Tintenfaß, die Linke am Buche, ein in Köln späterhin durchgehends verwendetes Motiv. Lukas beugt sich nach rechts über in der Art der meisten Kölner Markusstellungen, die darin wohl das Vorbild der Palastschule befolgen. Diese Typen gehen aber letzhin wohl auf die Gruppe des Corbier Evangeliars zurück, deren Vorbilder für Köln sich späterhin nachweisen lassen werden. Arme und Hände der Evangelisten sind ziemlich lang wie auch die Finger. Die Köpfe dagegen sind verhältnismäßig klein, der eisgraubärtige Johannes auch hier wieder am meisten dem in Köln festgehaltenen Typus entsprechend, der sich bereits in Fol. 56 fand. Das Inkarnat aller Fleischteile ist in stark rötlichem Ton in reicher Weißhöhung weich modelliert. Die Arme, Hände und Füße sind mehr gezeichnet als ausgemalt.

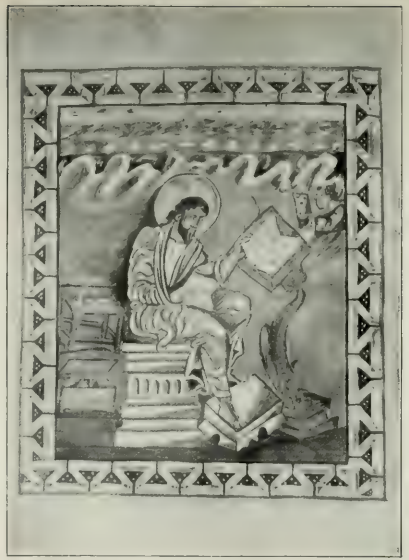
Für die entscheidende Frage, ob dieses Evangeliar des Kölner Kunstgewerbemuseums in Köln selbst entstanden sein kann, bietet sich vielleicht in einem anderen Evangeliar der Dombibliothek ein Anhaltspunkt. Es ist Fol. 14 gemeint, dessen Komes nach Beissels Feststellung [47]) genau dem des Fol. 56 entspricht. Irgendwelche künstlerischen Beziehungen zwischen den beiden Handschriften bestehen dagegen nicht, so daß die auffallende liturgische Übereinstimmung nur auf eine gemeinsame dritte Vorlage zurückzuführen ist, wenn sie nicht in der gemeinsamen Gebrauchsbestimmung für dieselbe Kirche gesucht werden kann. In diesem Falle würde sich von selber dann auch auf einen gemeinsamen Entstehungsort schließen lassen dürfen. Keinesfalls kann Fol. 56 auf Fol. 14 zurückgeführt werden, da alle Indizien dafür sprechen, daß jenes von Reims beeinflußte Evangeliar älter ist. Nun ist Fol. 14 als das genaue technische und stilistische Gegenstück zu dem Evangeliar des Kunstgewerbe-

Apokalypse
Trier, Stadtbibliothek

Evangelist Lukas
Hildfretevangeliar. Köln, Dombibliothek



Evangelist Johannes
Hildfretevangeliar. Köln, Dombibliothek



Matthäus
Evangeliar ms. 50. Köln, Dombibliothek

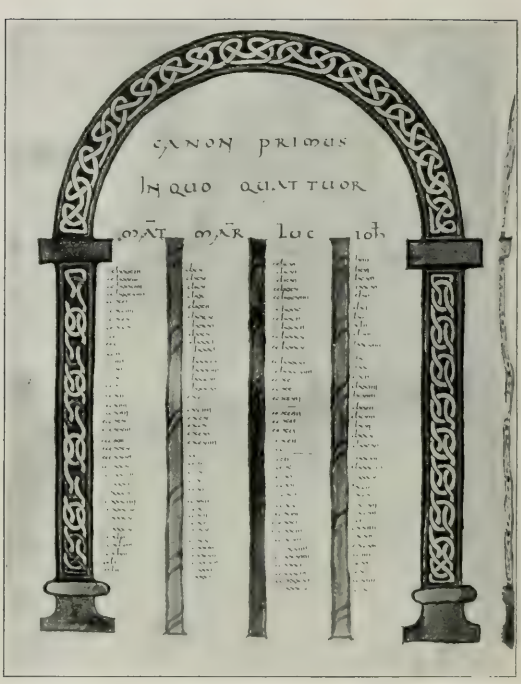
Johannes
Evangeliar ms. 50. Köln, Dombibliothek

Matthäus

Evangeliar des Herzogs v. Arenberg, Brüssel

Matthäus
Evangehar des Kölner Kunstgewerbemuseums

Johannes
Evangehar des Kölner Kunstgewerbemuseums



Kanontafel
Evangeliar ms. 147. Köln, Stadtarchiv

Majestas Domini
Evangeliar ms. 147. Köln, Stadtarchiv

Matthäus

Evangeliar ms. 147. Köln, Stadtarchiv

museums anzusehen. Es gehört zu den späten Erzeugnissen der Gruppe der Bibel von St-Denis, mit der es den hellfarbigen dekorativen Charakter teilt. Seine Evangelisten zeigen deutlich den Einfluß irländisch geschulter Künstler. Man möchte dafür einen Meister annehmen, der wie jener Thomas und seine Mitarbeiter im Kodex 134 der Trierer Dombibliothek in einem festländischen im Bereiche Nordfrankreichs gelegenem Kloster gearbeitet hat. Bei dem Wanderbetrieb der frühmittelalterlichen Kunst ist es allerdings keineswegs ausgeschlossen, daß dieser Künstler sein Werk auch in Köln selber geschaffen haben kann. Dazu ist prinzipiell und methodisch festzustellen, daß in diesem Falle ein Werk wie Fol. 14 allerdings Einfluß auf die eklektische heimische Produktion gehabt haben kann, und gerade hier scheint ein solcher nachweisbar, daß aber das Werk in keinem wesentlichen Zusammenhang mit der sich allmählich ausbildenden Schultradition steht und daher für die innere Entwicklung nicht in Betracht kommt. Gerade das, was den Schulcharakter bestimmt, Stil und Technik, steht in einem denkbar fundamentalen Gegensatz zu aller Kölner Übung. In Fol. 14 kann kein Vorläufer dieser Kunst erblickt werden, wohl dagegen in Arbeiten wie Fol. 56 und dem Evangeliar des Kunstgewerbemuseums. Es ist von ganz allgemeiner Bedeutung, daß zwar in einer Bibliothek wie Köln Werke verschiedensten künstlerischen Herkommens lagern, daß aber eine sich am Ort und im Zusammenhang mit dieser Büchersammlung langsam entwickelnde eigene Kunsttätigkeit nur Dinge ganz bestimmter Observanz als Vorbild nimmt. Anderes spielt höchstens vorübergehend und ausnahmsweise eine modifizierende Rolle. Das gilt unbedingt für alles Stilistische und Technische. Weiterhin aber gestattet der Umstand, daß sich in Köln die spätere in ihren Eigentümlichkeiten faßbare Schule vorwiegend an der Technik und dem Stil der von Nordfrankreich ausgehenden Tradition gehalten hat, den Wahrscheinlichkeitsschluß, daß Werke wie Fol. 56 und das Museumsevangeliar, die diesen Stil vorbereiten oder doch gewiß vermitteln, auch an Ort und Stelle entstanden sind. Denn irgendwie muß aus einer handwerklichen Tradition der Beginn eines scharf umrissenen Schulschaffens abgeleitet werden. Nur bei dieser Annahme kann das plötzliche Auftreten einer fertigen Schule am Ende des 10. Jahrhunderts erklärlich sein.

Das Verhältnis des Fol. 14 zum Museumsevangeliar ist als ein Schulbeispiel für die Art und Weise der Vermittlung künstlerischer

Beziehungen charakteristisch. Übereinstimmungen lassen sich nur im Äußerlichen der ornamentalen Formen und Kompositionen nachweisen, also in rein mit Hilfe von Vorlagebüchern zeichnerisch projizierbaren Dingen. Die Form und Anlage der Kanontafeln, die rechteckigen und Bogenrahmen der Bilder und Ornamentblätter, die Anordnung des Evangelisten im Bilde stimmen überein. Aber schon das ikonographische Motiv und vollends die technisch-stilistische Ausführung ist ganz wesentlich verschieden. Jene ornamentalen Übereinstimmungen gehen sehr weit und bis in Einzelheiten. Das stimmt in beiden Fällen fast genau überein, etwa in dem spiegelähnlich aufgelegten Doppelblatt der Füllung. Desgleichen stimmen die Arkaden in der Anlage und im Einzelzierwerk überein. Man darf wohl mit ziemlicher Sicherheit folgern, daß das Museumsevangeliar auf die Anregung dieses Evangeliars hin, vielleicht durch das persönliche Erscheinen seines Künstlers in Köln angeregt wurde. Damit erschöpft sich aber auch seine Bedeutung für die Bildung des Kölner Schulstils.

Diese Bedeutung liegt vor allem darin, daß durch Werke in der Art des Fol. 14 jener neue in Nordfrankreich allgemein aufkommende Stil der frankosächsischen Kunst nach Köln verpflanzt wird. Es ist zwar keineswegs beweisbar, daß das Evangeliar des Kunstgewerbemuseums hier entstanden ist. Immerhin bietet jene reichliche Mischung verschiedenster Vorlagen bei dem sich manifestierenden bewußten Festhalten einer später und wahrscheinlich auch schon früher geübten Technik eine gewisse Wahrscheinlichkeitsgewähr dafür. Wäre die Handschrift wirklich in einem nordfranzösischen Atelier entstanden — die Ähnlichkeit mit Reims 213 ist zu allgemein, um diese Annahme zu rechtfertigen — so müßte sich ein bestimmter Stil deutlicher aussprechen. Wenn ein retrospektives Urteil überhaupt zulässig ist, so mag sowohl der Museumskodex als auch Fol. 56 ein Kölner Produkt sein. Sicher aber ist es, daß derartige Handschriften die eigenkölnische Schultradition vorbereitet und vermittelt haben.

Noch ein Indizium soll als Begründung der vorgetragenen Meinung angeführt sein. Jenes Arbeiten mit weichen, rund und fast kalligraphisch geführten Tuschlinien, zur Betonung der Schatten des Gewandes mehr malerisch als zur Hervorhebung ihrer Falten zeichnerisch geführten Pinsels, findet eine merkwürdige Parallele in einer Elfenbeintafel desselben Kölner Kunstgewerbemuseums[48], das den Kodex bewahrt. Sie stellt die Märtyrerkrönung des Stadtheiligen Gereon und

seiner Genossen dar. Ihre noch ganz malerisch und stofflich weich ausgeführten Gewänder, die einen deutlichen Nachklang des malerischen karolingischen Stils verraten, sind ebenfalls durch rund und parallel geschwungene, reiche und tief geführte Faltenlinien belebt, die dieselbe Wirkung anstreben wie die Tuschlinien der Bilder. Die Platte darf als ein ziemlich sicheres Kölner Erzeugnis angesehen werden. Ihr Stil entspricht, soweit eine Übertragung von einer Technik in eine andere überhaupt gemeinsame Züge behalten kann, durchaus den Evangelistenbildern des Kodex. Für die Behandlung des bartlosen Gesichtsinkarnats vergleiche man nur einmal den Matthäuskopf. Es scheint somit sehr wahrscheinlich, das Museumsevangeliar als ein Erzeugnis Kölner Kunstübung aus gleicher Zeit wie die Elfenbeintafel, also der ersten Hälfte des 10. Jahrhunderts, ansehen zu können. Goldschmidt bemerkt[49]) ikonographische Beziehungen des Kreuzigungsreliefs 130 zum Evangeliar Franz II. und äußert im Anschluß daran, daß „auch Beziehungen zwischen den Kölner Handschriften und den frankosächsischen zweifellos bestehen." Im Museumsevangeliar scheint wenigstens eine Spur davon nachweisbar zu sein.

Der gekennzeichnete Mischcharakter des Kodex findet in der eigentlichen frankosächsischen Kunst ein bemerkenswertes Gegenstück im Evangeliar Franz II. Was diese Handschrift so wichtig und interessant macht ist gerade eine ähnliche Mischung von nordfranzösischen und irischen Bestandteilen einerseits und dem Reimser Stil der Evangelisten andererseits. Die Technik ist, ganz abgesehen von dem dekorativen Prunk des Ornaments, wie sie in Fol. 14 auftritt, im Bildlichen die des malerisch verwaschenden Arbeitens. Dabei findet sich in diesem Evangeliar Franz II. bereits eine Weiterbildung des so selbstbewußten Charakters der Evangelisten aus dem Bloisevangeliar im Sinne der kölnischen morosen und etwas zaghaften Typen hin, der dann im Museumskodex bereits ausgebildet ist. Handschriften von der Art des Franzevangeliars müssen für die Vermittlung des ikonographischen Typus für Köln eine ähnliche Bedeutung gehabt haben, wie die Zwischengruppe des Berliner Wittekindeus und seiner Verwandten in Würzburg und Erlangen für die südwestliche Kunst[50]).

In den Arbeiten, als deren Typus das Evangeliar Franz II. erscheint, vollzieht sich jene Vermischung und gegenseitige Durchdringung der strengeren Reimser und der allgemeinen frankosächsi-

schen Elemente, die sich im Museumskodex als bereits in Köln eingebürgert kundgibt. Die mit dem spätturonischen Farbcharakter des du Fayevangeliars verwandte Technik verbindet sich im Evangeliar Franz II. mit dem eigenartig strichelnden Gewandstil des Utrechtpsalters und Ebonevangeliars. Wenn nun im engeren Einflußbereich der alten mit festen Traditionen arbeitenden Ateliers solche eklektischen Mischungen das Übliche werden, so können an einem entfernten provinziellen Schulsitze wie Köln an sich so verschiedene Werke wie Fol. 56 und der Museumskodex als Ausstrahlungen der verschiedenen um Einfluß ringenden Vorbilder sehr wohl in der Stadt selber entstanden sein. Das ganze Ende des 9. Jahrhunderts und die erste Hälfte des 10. Jahrhunderts erscheinen als eine vorbereitende Zeit, in der die alten festen Einzelüberlieferungen nivelliert werden und zu neuen Ansätzen führen wollen. Wie sehr die Gleichförmigkeit allenthalben nach 900 verbreitet ist, zeigt auch die Übereinstimmung liturgischer Merkmale in künstlerisch immerhin so verschiedenen Handschriften wie Fol. 56 und Fol. 14 des Domes, dem Evangeliar Franz II. und dem Museumskodex. Wie auch immer die lokalen Zuweisungen der frankosächsischen Handschriften einmal ausfallen werden, stets wird sich zeigen, daß Nordfrankreich und der Niederrhein zunächst unter irisch-merowingischen und frankosächsischem Einfluß eine einheitliche Kunstprovinz bilden. Das beweist die von Goldschmidt festgestellte Übung der irischen Psaltereinteilung, die hier im Gegensatz zur lateinischen Liturgie gepflegt wird. Von Irland aus ging diese Psaltereinteilung zu den Angelsachsen über und wanderte dann mit den irischen Missionaren durch Belgien, die Gegenden zwischen Ardennen und Vogesen nach Oberdeutschland und in die Schweiz über die Alpen zum Kloster Bobbio[51]). Die entsprechende künstlerische Wanderung führt von Irland und Angelsachsen nach Nordfrankreich mit den Zentren Reims und St-Vaast, zur Maas und zum Niederrhein. Die enge Zusammengehörigkeit dieser Gebiete wird sich im weiteren Verlauf der Untersuchung über die ottonische Malerei immer deutlicher herausstellen.

Im Domevangeliar Nr. 56 und dem Museumskodex ließen sich in den Evangelistenbildern zum erstenmal deutlichere Spuren der Kölner Typen nachweisen. Dies der „Quellenforschung" der Kölner Buchmalerei gewidmete Kapitel mag nun geschlossen werden mit der Würdigung einer Handschrift, in der ganz klar die in Köln gepflegten Evangelistendarstellungen zutage treten und die als ein

Denkmal der Vermittlung dieser Dinge schon hier betrachtet werden soll. Auch bei diesem Evangeliar 147 des Kölner Stadtarchivs ist eine Entstehung in Köln selbst nicht ausgeschlossen, wenngleich Janitscheck es in den Bereich der Essen-Werdener Handschriften rücken wollte. Jedenfalls entstammt sie niederrheinischem Boden und hat als Bindeglied zwischen der karolingischen und ottonischen Kunst Anrecht auf Beachtung. Dabei werden sich auch stilistische Eigentümlichkeiten aufdecken lassen, die die Handschrift in die Nähe des Museumskodex und der Elfenbeintafel rücken.

Evangeliar des Kölner Stadtarchivs

Ms. 147. Lamprecht, Initialornamentik, Nr. 11, Tafeln 7 und 9, Katalog der Düsseldorfer Ausstellung 1904, Nr. 509. Größe 27×20,7 cm. Blattzahl 147.

Fol. 1—6b (Abb. 9). Kanones unter großen Bögen, die auf breiten Pfeilern ruhen. Ihre Füllungen durch Bandwerk geschmückt, das zum Teil aus schwarzem Grund ausgeschart ist in gelber und dunkelgrüner Färbung. Die Arkaden sind gelb, grau und braun konturiert durch bunte Leisten gefaßt. Statt der Kapitelle finden sich einfache gelbe und grüne Deckplatten.

Fol. 7 (Abb. 10). Thronender Christus. Er sitzt inmitten zweier grüner und gelber Kreise, die sich von einem wässerig braunen Grund abheben. Er trägt gelben Nimbus mit rotbräunlichem Kreuz. Sein Gesicht ist bärtig, schmal und lang, die Nase gerade, steil und breit, der Mund herabgezogen. Die Linke hält eine gelbe, braunrot getuschte Rolle, die Rechte ist segnend erhoben.

Die Evangelisten sitzen unter ähnlichen Bögen wie sie bei den Kanones verwandt sind und im Museumskodex auftreten (Abb. 11 bis 13). Die tragenden Säulen sind von antik-karolingisierenden Kapitellen gekrönt. Die Sitze sind massiv wie im Museumskodex, in Fol. 56 und späterhin stets in Köln. Ihre Farben sind Gelb mit Braun und Grün. Statt des fehlenden Symbols bezeichnet der Name auf dem Querstreifen den Evangelisten.

Matthäus sitzt nach rechts gewandt, etwas übergebeugt und schreibt, Markus frontal, stützt mit der Linken das Buch aufs Knie und erhebt die Rechte zum Schreiben, Lukas sitzt aufrecht frontal, ebenfalls die Rechte erhebend, das Buch im Schoße haltend, Johannes neigt sich weit nach links über und schreibt ins Buch. Dabei bedient er sich wie

Matthäus eines in Blattformen ausgeführten Pultes. Alle außer Johannes sind bärtig.

Die Vorbilder dieser Evangelisten sind in den Handschriften, die sich an das goldene Buch von St-Emmeran anschließen und die kurz als Gruppe von Corbie bezeichnet seien, zu suchen. Zum erstenmal treten sie uns hier in einem bestimmt dem Niederrhein entstammenden Kodex entgegen. Es sind, wobei auch der Salvator eingeschlossen werden muß, diejenigen Typen, die sich auch in der ottonischen Kölner Buchmalerei als fruchtbarste Vorbilder geltend machen. Sie zeigen hier noch ihren ganz ursprünglichen Charakter ohne Vermischung mit der Palastschule. Aus diesem Grunde schon muß der Kodex, auch wenn er nicht selber kölnischen Ursprungs ist, als ein wichtiges Monument der Vermittlung des einheimischen Evangelistentyps gewürdigt werden.

Seine Technik weicht von der der meisten bisher betrachteten Handschriften ab. Es ist keine Deckfarbenmalerei, soweit die Blätter überhaupt bemalt sind, sondern eher eine Art Wasserfarbenausführung. Außer beim Salvator ist keinerlei Grundierung gebraucht. Die Evangelistenfiguren selbst sind überhaupt nur stellenweise angetuscht. Sie sind in brauner Federzeichnung ausgeführt, die zumal in Lukas und Johannes die Erinnerung an jenes Stricheln und Wischeln der Reimser Technik wachruft.

Trotz der mäßigen Verwendung von Farben macht nun aber diese zeichnerische Durchführung einen durchaus malerischen Eindruck. Man könnte fast von einem Modellieren mit der Feder reden, wie es im Utrechtpsalter geschieht. Dabei macht der Matthäus denselben malerischen Eindruck, obwohl sich schon hier die Technik von der strengen Art des Federzeichnungsstils mehr zur Art eines Arbeitens mit breiter, fettiger Kohle nähert. Diese Manier steht offenbar in einem wie auch immer zu bemessenden Zusammenhang mit jener Faltenzeichnung durch schwarze Tuschlinien im Museumskodex, dessen Art, die hier als bloße Unterstützung der Farbe gedacht ist, das Evangeliar des Stadtarchivs als selbständiges Kunstmittel verwertet. Dabei finden sich einzelstilistische Anklänge an jenes andere Evangeliar. Die gewundene Falte des herabhängenden Mantels bei Markus und Johannes etwa entspricht dem Mantel des Matthäus, der vom linken Knie herabfällt, in jenem Kodex. Dabei machen sich aber schon spitzigere Endungen geltend, wie in der Schulterlinie des Johannes. Es ist bereits nicht mehr der Zwang der runden, sicheren

Linie, wie im Evangeliar des Kunstgewerbemuseums und der Elfenbeinplatte. Anderes dagegen wie die Häufung der parallelen Bogenlinie im Johannes vor allem entsprechen entschieden diesem Stil des plastischen Werkes. Endlich sind beim Lukas die straffen Linien des Gewandes am rechten Bein in ganz ähnlicher Weise wie im später zu besprechenden Stuttgarter Gundaldevangeliar geführt, das auf die Palastschulvorbilder zurückgeht.

Diese zeichnerische Behandlung des Gewandes geht unbestreitbar auf Reimser Einflüsse zurück. Sie findet sich aber auch in den Werken der Palastschule, etwa im Matthäus des Clever Evangeliars in Berlin und mehr noch dem des Evangeliars von Blois[52]). Auf diese Mischungen der Reimser- und Palastschule, die Swarzenski zum Versuch einer Identifizierung beider führten, soll im Zusammenhang der großen Kölner Evangeliare bei der Untersuchung des Evangelistentyps eingegangen werden. Hier genügt der Hinweis auf das stilistisch Verwandte, um den Zusammenhang dieses am Niederrhein in der ersten Hälfte des 10. Jahrhunderts geschriebenen Kodex mit jenen nordfranzösischen Erzeugnissen klarzulegen, deren Vermittler und Typenüberträger er wurde.

Die strichelnde und wischelnde Manier ist außerhalb Reims kaum irgendwo so ausgiebig angewandt worden wie im Kodex 147. Sie scheint sich aber noch in einem anderen gefunden zu haben, das in einer späteren Kopie in Koblenz erhalten ist[53]). Auch dieses Evangeliar, aus St. Marien zu den Märtyrern in Trier stammend, zeigt dieselben Typen und einen ganz ähnlichen Stil. Er soll hier nur erwähnt sein als ein weiterer Beweis für den Zusammenhang der in Betracht kommenden Gebiete. Das Koblenzer Evangeliar ist sicher kein Erzeugnis der südwestlichen Kunst, zu der Trier kunstgeographisch gehörte, sondern unter den Anregungen Nordfrankreichs und der Schule von Corbie entstanden. Seine Evangelistenumrahmungen dürfen daher als eine freie Zutat des Kopisten gelten, der bereits unter dem lebendigen Einfluß der in seiner Zeit und Gegend wirksamen Einfluß der Adagruppe malte.

Janitscheck versetzte den Kodex 147 vermutungsweise nach Werden[54]). Seine Evangelisten zeigen aber eine so deutliche Verwandtschaft im ganzen Motiv wie in der Einzelcharakteristik und im Ausdruck zu den späteren Kölnern, daß eine vergleichende Prüfung vielleicht zu einem anderen Schluß führt. Die Übereinstimmungen können natürlich auf die gemeinsame Quelle zurückgehen. Aber das

Entscheidende ist ja gerade aufzuweisen, wie sich diese Quelle der Palastschule und der Corbier Gruppe aus dem 9. Jahrhundert ins 11. Jahrhundert hinüberpflanzt. Will man nicht ein schematisches und geistloses, völlig unlebendiges Zurückgreifen auf diese, einer vergangenen Kunst angehörenden Werke als alles erklärenden Deus ex machina aufgreifen und damit jede historische Untersuchung des Werdens eines Stiles überflüssig machen, so ist jede Handschrift, die eine Möglichkeit stilistischer Vermittlung bietet, daraufhin zu prüfen, ob sie nicht über nur allgemeines hinaus eine Zuweisung an die Lokalschule selbst gestattet.

Die Anordnung der Evangelisten unter Arkaden ist für Köln etwas Befremdendes, wenngleich sie im Cheltenhamer Evangeliar — hier aber auf südwestliche Anregung hin — erscheint. Diese Arkaden, so sehr sie dem Adakreis eigentümlich sind, finden sich doch in frankosächsischen Arbeiten wiederholt und waren mit dem Fol. 14 des Domes nach Köln überbracht und auch im Museumskodex verwendet worden. Den Evangelisten fehlt das Symbol, was der Kölner Übung entspricht. Ebenso bleiben ihre Sitze und Pulte in ganz übereinstimmender Weise in Köln im Gebrauch. Freilich verschiebt sich etwas die Anwendung der Motive. So geht das Lukasmotiv durchgehends auf Matthäus über, desgleichen das Markusmotiv, das auch für Johannes angewendet wird, wie es die modifizierte Art des Museumskodex andeutet. Das Matthäusmotiv endlich wird durchgehends für Markus verwandt. Im Kodex 147 haben wir eben noch die echte karolingische Typik der einzelnen Evangelisten vor uns und jenes System der Verschiebung ist ganz gesetzmäßig in den ottonischen Kölner Handschriften zu verfolgen, wie später nachzuweisen ist. Jedenfalls aber sind im Kodex 147 Matthäus und Markus schon bärtig wie stets in Köln, wogegen sie nicht nur in der Adagruppe, sondern auch in der Palastschule unbärtig erscheinen. Auffallend ist dagegen der unbärtige Johannes, der in Köln stets bärtig ist. Es liegt hier aber offenbar die Verwendung eines anderen Typus, wahrscheinlich des Markus, vor. Denn in dieser übergebeugten Weise wird der in Südwesten jugendlich gebildete Johannes nie dargestellt. Der Ausdruck der Gesichter entspricht in ihrem Morosen der Kölner Art sehr stark, wogegen wir in der Palastschule einen männlicheren, im Bloisevangeliar bis zum Brutalen gesteigerten Typus finden. Stilistisch nähern sie sich dem Museumskodex, zumal in den überhängenden Armen des Johannes. Im einzelnen ergeben sich folgende Parallelen: Lukas-

Johannes in Lyskirchen, Markus-Johannes der Hitda, Matthäus-Johannes der Ambrosiana, letztere Verschiebung vom ersten auf den letzten Evangelisten ist eine in den späteren Kölner Evangeliaren fast durchweg zu beobachtende Erscheinung. Der Johannestypus der Palastschule, wie er am großartigsten im Wiener Schatzkammerevangeliar gefaßt ist, wird regelmäßig in Köln als Matthäus gebracht. Hier stimmen Matthäus und Johannes überein, indem jedoch Matthäus dem in Köln für Markus beliebten Typus entspricht, der auch in der Palastschule etwa in dem Clever und Brüsseler Evangeliar in gleicher Form erscheint. Der Johannes und Markus des Kodex 147 dagegen entsprechen dem Kölner Typus im umgekehrten Sinne. Dieser vornübergeneigte schreibende Johannes ist der ausgesprochene Kölner Markustyp, dagegen der Markus des Evangeliars dem Matthäus und Johannes also wieder den beiden gleichen Evangelisten entspricht.

Mit diesen Ausführungen ist schon vorweggenommen, was in der Ableitung des Kölner Evangelistentypus von nordfranzösischen im wesentlichen zu sagen sein wird. Es ist aber damit klar gemacht, eine wie große Bedeutung Handschriften wie Kodex 147 für die Übermittlung alles dessen haben, was in Köln zu Ende des 10. Jahrhunderts zu einer festen Schulgründung führt. Freilich reichen die angeführten Indizien nicht hin, das Werk mit Sicherheit schon als kölnisch anzusprechen, wenngleich es im Verhältnis zu den aus Essen bekannten Handschriften dort auch nicht mehr Heimatrechte beanspruchen kann. Immerhin sind jene Gemeinsamkeiten nicht außer acht zu lassen, weil sie die ottonische Kölner Kunst mit der nordfranzösisch-karolingischen in sehr wünschenswerter Weise verknüpfen. Und von diesem Gesichtspunkte aus müssen auch die übrigen Handschriften bewertet werden, von denen aber wenigstens für den Museumskodex eine Verbindung unmittelbarer Art mit Köln wahrscheinlich ist.

Zusammenfassend sei noch einmal festgestellt: Von den besprochenen Handschriften verbindet Fol. 56 des Domes sich und Köln noch ganz eng mit dem Ebonevangeliar. Fol. 14 und der ornamental verwandte Museumskodex zeigen die Aufnahme der frankosächsischen Kunst und werden schon um 900 entstanden sein. Das Evangeliar 147 des Stadtarchivs steht in mancherlei Verbindung mit diesen beiden und weist sich als deutlicher Vermittler des schon im Anfange des 10. Jahrhunderts am Niederrhein benutzten Vorbildes der Corbier Evangelistentypen aus. Von keiner der drei Handschriften kann eine Entstehung in Köln bewiesen werden. Aber als Vermittler der sti-

listisch technischen Tradition wie der Ikonographie sind sie für das Entstehen der ottonischen Schule bedeutsam. Es lassen sich an ihnen die Fäden aufzeigen, die Köln mit Nordfrankreich verbinden. Erst am Ende des 10. Jahrhunderts läßt sich ein historisch sicher fundierter Boden betreten. Muß so die Frage nach einer karolingischen Schule in Köln einstweilen in soweit offen bleiben, als eine bestimmte ausgeprägte Gruppe nicht nachweisbar ist, so bieten die angeführten Handschriften als zwar eklektische, aber sich immer mehr dem später deutlich erkennbaren Schulcharakter sich nähernde Werke die hypothetische Möglichkeit, ihre Entstehung in Köln anzunehmen.

II

Die Schulbegründung

Wenn es Wilhelm Voeges einziges Bestreben noch sein dürfte, eine geschlossene Gruppe von Handschriften als organisch zusammengehörige Schule nachzuweisen, deren Sitz und historische Herkunft eine durchaus untergeordnete Frage blieb, so hat sich inzwischen durch die Vervollkommnung der von ihm immer wieder geforderten „Kennerschaft" die historische Fragestellung bedeutend erweitert. Das erste Erfordernis einer jeden wissenschaftlichen Betrachtung frühmittelalterlicher Kunstwerke bleibt nach wie vor ihre sachliche Gruppierung, ihre stilkritische Erkenntnis und entwicklungsgeschichtliche Einordnung. Bei besonders günstigen Objekten mögen dabei in absehbarer Zeit auch einige Künstlerindividualitäten ausgesondert werden können, wie ja gerade Voeges mit seinem deutschen Bildschnitzer um das Jahr 1000 auch damit einen glücklichen Anfang gemacht hat. Darüber hinaus aber fordern alle die Probleme Antwort, die mit dem Begriff der Entwicklungsgeschichte zusammenfallen, der für die Kunstforschung historischer Orientierung über das rein ästhetisch-psychologische Interesse hinaus der maßgebende Gesichtspunkt bleiben muß. Die Einzelschule muß in das Gesamtbild der zeitgenössischen Kunst eingeordnet, ihr Wesen formuliert, ihre Grenzen bestimmt, ihre Zusammenhänge mit der Tradition geklärt, endlich ihre Teilnahme an der zeitgenössischen Entwicklung aufgezeigt werden. Den ersten Versuch einer solchen über die kritische Grund-

legung hinausgehenden, zu einer umfassenden, wahrhaft kunsthistorischen Anschauung gelangenden Darstellung machte Georg Swarzenskis „Regensburger Malerei". In ihr versuchte der Verfasser auch eine Genesis der gesamten karolingisch-ottonischen Maleri zu geben von den Ausläufern der christlichen Spätantike an. In zwei Hauptlinien verläuft die karolingische Kunst. Es sind die von der Ada und den ihr verwandten Handschriften ausgehenden Werke der Zentren von Metz, Trier und dem östlichen Mittelfrankreich einerseits und die eigentlichen Renaissanceschulen malerischer Haltung des nordöstlichen Frankreich mit den Mittelpunkten Reims und Corbie auf der anderen Seite.

Es war die Aufgabe der vorbereitenden Einleitung, die Sphäre zu umschreiben, aus der die Anregungen der am Ende des 10. Jahrhunderts sich wie auf plötzlichen Entschluß hin entwickelnden Kölner Buchmalerei abzuleiten sind. Das Phänomen einer auf den ersten Blick fast voraussetzungslos auftauchenden Kunstrichtung ist nicht vereinzelt in dieser Zeit und wiederholt sich mehrfach in Köln auf plötzliche fremde Anregungen hin. Man denke nur an die Entstehung der Gotik und die scheinbar so unvermittelte neue Kunst Stephan Lochners. Damals ist jene Erscheinung beinahe das allgemeine Signum der seit der Mitte des 10. Jahrhunderts einsetzenden neuen künstlerischen Entwicklung. Für die eine Hauptlinie der von der Ada ausgehenden Schulen ist der Zusammenhang ziemlich deutlich zu zeichnen. Abgesehen von der noch unaufgeklärten Lokalisierung der Ada selber ergibt sich da als das bedeutsamste Ereignis jene Verschiebung des künstlerischen Schwerpunktes von den alten Mittelpunkten, die immerhin zwischen Metz, Trier und Lorch zu suchen sind, nach dem deutschen Südwesten der Bodenseegegend hin. Hier bildet sich schon seit der karolingischen Zeit selbst im engsten Anschluß an die gekennzeichneten Vorbilder der neue Stil des 11. Jahrhunderts aus. Reichenau und St. Gallen sind die Mittelpunkte, deren Einzelanteil noch nicht ganz geschieden ist, die aber doch deutlich das Gesamtbild hervortreten lassen. Von hier aus strahlen die Anregungen allseitig aus und finden einen besonders günstigen Boden in der Gegend zwischen Trier und Echternach. Dabei darf es einstweilen eine offene Frage bleiben, wieviel die Echternacher Kunst selbständig Metzer Traditionen aufnimmt und weiterbildet. Es hat sich hier vielleicht in kleinerem Umfange und verdunkelt durch den übermächtigen Einfluß der Reichenau eine ähnliche „generatio aequivoca" abgespielt

wie in Köln, deren verdeckte Quellen ebenfalls noch aufzugraben wären.

Denn hier, am Beginn des Unterrheins, am Zusammenfluß der Wege nach Süden, Westen und Norden erlebt jene zweite Richtung der nordfranzösischen Karolingerkunst eine ottonische Renaissance. Der Gegensatz zu der südwestlichen Kunst erhebt diese Schule zum eigentlichen Gegenstück der Entwicklung überhaupt, das die einseitige Anschauung der deutschen Malerei dieser Zeit zu einer der vergangenen karolingischen Kunst genau entsprechenden Parallele umwandelt. Zumindest in ihren wichtigsten Erzeugnissen, den großen Evangeliaren, erscheint sie als die wahrhafte Fortsetzerin jener malerischen Kunst des Reimser Sprengels und der Palastschule. Wie die Einflüsse jenes Kreises samt der anschließenden frankosächsischen Kunst in Köln belebend wirken mußten, war an den Beständen der Dombibliothek und einiger vermutlich schon in Köln entstandenen Handschriften gezeigt worden. Wie der Anschluß an die problematische Palastschule noch enger und entscheidend ist und wie sich das Verhältnis beider zueinander und zur Kölner Neubildung gestaltet, wird die Aufgabe der historischen Betrachtung der Hauptgruppe der Schule sein. Hier soll zunächst die stilkritische, örtlich und zeitlich gesicherte Grundlage der aufzustellenden Schule geschaffen werden. Eine wichtige Aufgabe wird es dabei sein, von vornherein auch den Anteil klarzustellen, den die neue künstlerische Situation des Südwestens an der Kölner Entwicklung gehabt hat, denn es ist nicht nur für die historische Erkenntnis und Bedeutung der Schule von großer Wichtigkeit, festzustellen, wie weit diese scheinbar abseits liegende eigentliche deutsche Kunstprovinz für den Nordwesten fruchtbar gewesen ist, sondern es werden sich dabei für das ganze mittelalterliche Kunstschaffen, seine Zusammenhänge und gegenseitige Anregungen allgemein gültige Aufschlüsse gewinnen lassen. Das Bezeichnende der Kölner Schule ist der ausgeprägt retrospektive Zug, der Swarzenski zu der Ansicht verleitete, daß die rheinische Malerei nicht als selbständige, zeitgemäße Regung zu betrachten sei, sondern als geradezu abhängig und bedingt in Form und Inhalt von Arbeiten einer längst vergangenen Zeit. Aber gerade dieser Umstand ermöglicht es, den historischen Zusammenhang aufzuklären und an einem typischen Beispiel zu zeigen, daß „es sich in der karolingisch-ottonischen Malerei um den Kampf, den Todeskampf, der auf antiker künstlerischer Anschauung beruhenden Malerei gegen die ornamental

lineare, unveränderliche, unplastische Darstellungsweise des an der Antike nicht gebildeten mittelalterlichen Auges handelt[55])." Gerade diese fundamentale Neubildung der mittelalterlichen Anschauung wird sich in der Kölner Schule in einem das ganze 11. Jahrhundert erfüllenden zähen Entwicklungsprozesses in fast chronologisch-logischer Weise und Schritt für Schritt aufzeigen lassen. Dabei spielt dann jener südwestliche Einfluß eine neue Rolle, der der Schule den Stempel eines gewissen Eklektizismus aufdrückt, wie er allem kölnischen Kunstschaffen durch die Jahrhunderte hindurch eigentümlich verblieb, und sie als eine südwestlich modifizierte Renaissance der karolingischen Kunst erscheinen läßt. Es konzentriert sich geradezu in ihrem engen Rahmen jene ganze Entwicklung vom malerischen zum linearzeichnerischen Stil, vom Illusionismus zur Flächengeltung, der in der heimischen Ornamentik der merowingisch-fränkischen Kunst vorbereitet, durch die königliche und höfische Akademiekunst Karls des Großen unterbrochen, am Ende des 11. Jahrhunderts wieder in jene flächenhafte Kunst einmündet, die sich durch die fast 200jährige Schulung nun auch das Gegenständliche der Figur und das rein Bildmäßige unterwirft. Die „Renaissanceschulen der Ottonenzeit sind noch einmal der antiken malerischen Auffassung fähig. Um 1100 ist die flächenhafte, lineare Auffassung nördlich der Alpen allgemein und dauernd herrschend geworden[56])." Diesen Weg vom Meister des Wiener Schatzkammerevangeliars zu Rogerus von Helmershausen an einer geschlossenen Schulgruppe entwicklungsgeschichtlich aufweisen zu können, erhebt die Kölner Malerei über ihren qualitativen künstlerischen Durchschnittswert hinaus zu erhöhter kunsthistorischer Bedeutung.

Die künstlerischen Zusammenhänge und Verzweigungen sind zum guten Teil abhängig von politischen und kirchenpolitischen Voraussetzungen. Jene merkwürdige Erscheinung einer engen künstlerischen Einheit Nordfrankreichs, Belgiens und des Niederrheins, die sich fast haarscharf abhebt von der Gegend südlich der Mosellinie, und vom Anfange karolingischer Kunstübung bis ins späteste Mittelalter hinein nachweisbar ist, findet ihre Erklärung in den historischen Verhältnissen der staatlichen Organisation dieser Gebiete. Da gerade die Zeit der Kölner Ottonenmalerei eine der schärfst geschiedenen Epochen ist, die nur in der von Flandern und Nordfrankreich noch im Gegensatz zu Süddeutschland fast provinziell abhängigen Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts eine Parallele findet,

muß wenigstens eine kurze Darlegung der politischen Geschichte dieser Länder vorausgehen. Sie wird ziemlich genau das Bild der kunsthistorischen Entwicklung wiedergeben.

Köln, der ganze Niederrhein, die Maasgegend mit Lüttich und Mastricht, endlich das fast im Mittelpunkt dieses ganzen Gebietes liegende Aachen gehörten seit der Reichsteilung, seit Ludwigs des Frommen Tode (840), zum Königreiche Lothringen. Der erste Herrscher dieses vom übrigen Reiche geschiedenen, zwischen der westlichen und östlichen Hälfte des Reiches eingeklemmten Landes, zu dem auch die Gebiete rechneten, die in ottonischer Zeit als südwestliche Kunstprovinz mit Trier und Metz gelten, war Lothar II. Er gab dem künstlichen Länderkomplex den Zufallsnamen des „Lothari regnum". Aachen blieb dafür Hauptpfalz und Königssitz. Das neue Reich wurde genau wie seine Teilnachbarn seit 882 durch beständig wiederholte Einfälle der Normannen verwüstet. Aachen gerade und seine Umgebung Cornelimünster, Jülich, Malmedy bis nach Köln hin wird alles von den Eindringlingen verbrannt. 887 wird Arnulf König von Lothringen. Er verjagt die Normannen 891 durch den Sieg bei Löwen an der Dyle. Die Trennung Lothringens vom westfränkischen Reiche wird erst 925 besiegelt, als das ganze Land an Heinrich den Vogler gerät und in der Folge auch politisch zu einem ottonischen Besitze wird.

Für die Kunstgeschichte des sich mit dem Stadtbegriffe Köln deckenden Landes ist nun ein Ereignis von großer Wichtigkeit, das zu dem später genauer zu umschreibenden Verhältnis der nordfranzösisch-karolingischen zu den zeitgenössisch südwestlichen Einflüssen ein politisches Gegenstück bildet. Otto der Große belehnt nämlich 953 mit Lothringen, das sich mehrfach empört hatte, seinen Bruder Bruno. Dieser teilte das Land 955 nach dem Aufstande Conrads des Roten in Ober- und Niederlothringen. Zu diesem gehörten die seit ältester Zeit in engster kirchlicher Beziehung stehenden Diözesen Köln, Lüttich, Cambrai, also der Niederrhein, die Maas und ein Teil Nordfrankreichs. Oberlothringen wurde durch die Moselländer gebildet mit Trier, Echternach, Metz. Damit war politisch geschieden, was ethnographisch und künstlerisch längst verschieden war. Die Sprachgrenze innerhalb des heutigen Reiches verläuft noch südwestlich Aachen zwischen dieser Stadt und Trier hin.

Mit dem großen Erzbischof Bruno setzt offenbar die neue künstlerische Entwicklung in Köln ein. Es soll hier ganz abgesehen werden

von allen außer dem engeren Rahmen liegenden Probleme. Was aber hier von älteren, das Gepräge der neuen ottonischen oder brunonischen Kunst noch nicht tragenden, sondern nur vermittelnden und vorbereitenden Handschriften vorhanden ist liegt alles vor der Mitte des 10. Jahrhunderts. Auch hat die Zeit Brunos selbst in der Malerei wenigstens noch keinen eigenen künstlerischen Ausdruck gefunden. Das beste Zeugnis dafür ist sein unmittelbarer Nachfolger Gero, der sich einen Prachtkodex auf der Reichenau anfertigen läßt[57]). Es ist jenes bekannte Evangeliar der Darmstädter Bibliothek, das ehemals aus der geflüchteten Kölner Dombücherei zurückbehalten wurde. Der Kodex, der in die nächste Nähe des Heidelberger Sakramentars aus Petershausen gehört, hat keinerlei Beziehungen zu irgendwelchen Kölner Kunstäußerungen. Er ist ein typisches Werk der mittelreichenauischen Kunst, vor dem Egbertkodex und der Liuthargruppe, noch mit den deutlichsten Anklängen an die Adatradition ausgestattet. Es muß ausdrücklich festgestellt werden, daß dieser reiche Prachtkodex, außer für die Ikonographie des Schreiberbildes vielleicht, keinerlei Bedeutung für die Kölner Entwicklung gewonnen hat. Dasselbe gilt auch für das Evangeliar, das der Kanonikus Hillinus für den Kölner Dom stiftete[58]). Es wurde von zwei Mönchen Purchard und Chuonrat höchstwahrscheinlich im Domkloster selbst geschrieben. Um so wichtiger ist es auch hier mit Bestimmtheit jeglichen Einfluß auf Kölner Handschriften im großen ablehnen zu können. Das ist für die Art der mittelalterlichen Kunstpflege nicht unwichtig. Wie schon beim Kodex 14 des Domes eine Einwirkung auf die Bildung des Schulstils ausgeschlossen werden konnte, so ist hier der Beweis geliefert, daß die fertige Schule ebenso wenig wie die werdende sich durch außerhalb der natürlich gegebenen Zusammenhänge liegende Werke nicht aus der Bahn werfen läßt. Auch Voege, der durch jenen Hillinuskodex verleitet, die Liuthargruppe nach Köln lokalisieren wollte, betont ausdrücklich, daß sich für den Hillinuskodex „irgendwelche schlagende Analogien zu den übrigen Kölner Kodizes mit nichten nachweisen lassen." Und gerade das konstituierende Werk der Schule der, ‚wie man annehmen sollte, im Kölner Domkloster geschriebene Kodex des Evergerus' ist mit unseren — das ist Voeges — Handschriften gewiß nicht zusammenzustellen."[59])

Mit Erzbischof Everger (985—999) beginnt scheinbar plötzlich, aber wie zu zeigen versucht wurde, durchaus vorbereitet und historisch-genetisch begründet die Entwicklung der organischen Kölner

Buchmalerei. Es ist die Zeit des allgemeinen Ansetzens neuer künstlerischer Entwicklungen. Der Egbertkodex und der Aachener Ottonen Kodex sind Zeitgenossen des Everger. In Salzburg bietet sich das Beispiel in der gleichen scharfen Ausprägung wie in Köln. Unter Erzbischof Friedrich (954—999) dem Zeitgenossen Brunos, Geros und Evergers, setzt in Salzburg ganz plötzlich ein neues Aufnehmen älterer und lange unterbrochener künstlerischer Tradition ein[60]). Auch hier bedeutet die jahrzehntelange Unterbrechung keinerlei Bruch mit der alten irgendwie vorhanden gewesenen Tradition. Hier wie in Köln erscheint das Schaffen des Mittelalters ebenso wenig willkürlich hin- und hergeworfen zwischen den verschiedensten Zufallsvorlagen, als vielmehr von bestimmten historischen Voraussetzungen ausgehend und sich logisch entfaltend. Endlich kann für die Regensburger Malerei festgestellt werden, „daß im 10. Jahrhundert eine künstlerische Tätigkeit beginnt, die sich in kürzester Zeit zu den Formen einer organisch arbeitenden Schule verdichtet."[61])

Von dem etwas gewalttätigen Charakter Evergers ist ein stark persönliches Eingreifen in die Organisierung der neuen Schule ohne weiteres anzunehmen. Die Ansätze, an die anzuknüpfen war, fanden sich vor. Immerhin aber muß die Möglichkeit bestehen bleiben, daß der Erzbischof auswärtige Kräfte zu gewinnen suchte. Es ist von ihm bekannt, daß er die alte Vitusabtei von München-Gladbach, die er gleichzeitig mit Rheydt vom Bischof Notger von Lüttich erwarb und die durch seinen Vorgänger Gero mit Mönchen aus St. Maximin in Trier neu besetzt worden war, nach Köln überzusiedeln zwang. Es ist nicht ausgeschlossen, daß unter ihnen sich Künstler befanden, und gleichzeitig mag daran erinnert werden, daß im Jahre 1002 eine Reihe Reichenauer Mönche aus Unzufriedenheit ihr Kloster verließen und sich bis nach Köln hinab zerstreuten. Vielleicht gehörten jene beiden Hillinusmeister zu ihnen. Möglich aber ist es, daß bei ähnlichen Gelegenheiten ein Mann wie Everger Künstler zu gewinnen suchte. Es soll das auch darum vorausgeschickt sein, weil die Beschaffenheit seines Lektionars und noch mehr das ihm verwandte Gereonssakramentar in Paris eine gewisse südwestliche Unterströmung verspüren lassen.

Lektionar des Erzbischofs Evergerus

Köln, Dombibliothek, Fol. 143. In neuem Einband 29 × 20 cm, 158 Blatt.

Fol. 2. Eintrag: Liber Sancti Petri ecclesiae maioris Coloniensis, quem Evergerus archiepiscopus dedit, continens epistolos Pauli quantum ad missam perannum.

Jaffé, Katalog, Nr. 143, Lamprecht, Initialornamentik, Tafel 21. Voege, Eine deutsche Malerschule, S. 171. Haseloff in L'Histoire de l'art par Michel, Bd. 3. Abbildung zu Rohault de Fleury, La messe VI, Tafel DXXV.

Fol. 3b und 4 (Abb. 14a, b). Doppelblatt mit Widmungsbild 18,5 × 13,1 cm bzw. 19,4 × 14,2 cm. In rankengefaßtem Rahmen liegt auf dem linken Blatt der Erzbischof in voller priesterlicher Kleidung ausgestreckt auf dem Boden. Er ist bartlos, trägt schwarzes, etwas krauses Haupthaar, hat eine niedrige Stirn und rosa fleischfarbiges Gesichtsinkarnat, große schwarz punktierte Augen mit braun gezogenen Doppelbrauen. Die Nase ist kräftig und lang, braunrot konturiert, der Mund geschwungen und etwas dick. Er wird durch zwei Mennigpunkte mit braunroter Verbindungslinie gebildet. Der Kopf ist lang und schmal, dabei etwas fleischig wie auch die schweren Hände. Ihre Finger sind lang und durch Mennigkonturen geschieden. Die Kasel ist purpurn und hat goldene menniggesäumte Ränder. Das Kreuz ist in etwas oxydiertem Silber ausgeführt. Es ist mit kleineren, pallienähnlichen Kreuzchen besetzt. Die Alba ist gelblich weiß, am Ärmel stärkeblau, die Schuhe sind in Gold ausgeführt.

Die untere, von der Figur diagonal durchgeschnittene Blatthälfte ist in Streifengründen durchgeführt. Der Boden ist dunkelgrün, und es sitzen helle Zweige darin und goldrote Punktornamente, sodann übergehend in ein schmutziges Graugrün, das sich nach oben in helles Seegrün lichtet. Die obere Bildhälfte enthält auf Purpurgrund die goldene Inschrift Nexus alme pater vitiorum solve potenter / Paulo deo lectus pariter tu solve reatus, / Consequor ut veniam Christi regnante episcope superarem. / Fol. 4 nehmen die beiden Kirchenfürsten Petrus und Paulus durch griechische, übrigens verständnislose — *πέθρος* statt *πέτρος* — Inschriften gekennzeichnet, auf massiven Sitzen thronend die demütige Huldigung des Bischofs entgegen. Die Thronsitze sind grün, darauf konzentrische blaue Rechtecke. Petrus streckt zum Bischof die Rechte hinab, Paulus erhebt sie segnend. Mit der Linken stützen beide das Buch auf dem Schenkel auf. Die nackten Füße stehen eng beieinander, wogegen die Knie auseinandergenommen sind. Petrus hat den aus der Antike übernommenen schweren Rundkopf, Paulus das byzantinische, spitz-

bärtige Gesicht, Petri Haar ist weißbläulich, Paulus schwarz mit braunrot untermischt. Die Kleidung besteht gleichmäßig aus blauem mit viel weiß gehöhten Untergewand und rötlichem, ebenfalls weiß gelichtetem Schultertuche, das unter dem rechten Arm um die Hüfte geschlagen ist. Die Kleidung ist durch goldene Streupunkte ornamentiert und hat braun-violette Konturen. Die Beinrichtung ist durch Goldstreifen verfolgt. Auch dieses Blatt ist in Streifen aufgeteilt. Dunkles, bläuliches Grün, darin Zweige mit Gold und Rot getupften Blättern, die wie in Wasser stehend erscheinen. Dann ein schmutziggrüner Streifen und oben ein rosa gestimmtes Purpur und Hellgrün; der obere Abschluß enthält auf lichtem Blau die goldene Inschrift in mit Goldleisten eingefaßtem Rahmen: Presul Evergerus cuius sum nomine scriptus / Hos vocat esse suos devotatemente patronus.

Fol. 5b. Initial L. Lectio epistolae beati Pauli apostoli ad Romanos.

Fol. 6b. Initial P. Paulus servus Christi Jesus.

Fol. 7b. Beginn des Briefes in Goldschrift, von silbernen Rahmen umschlossen auf Pergament.

Fol. 8. Initial M.

Fol. 73b. Initial E.

Fol. 88. Initial D.

Fol. 144. Initial mit zwei nackten männlichen Figürchen, die Blätter ausbiegen.

Der Kodex kann wegen seiner unzweifelhaften Beziehung zum Erzbischof Everger unbedenklich zum Ausgangspunkt für die Aufstellung der ganzen Schule gemacht werden. Er bietet zudem die Hauptzüge des Stiles und der Technik in so reiner Vollkommenheit, daß der Gegensatz zu allen anderen Schulen des endenden 10. Jahrhunderts ohne weiteres in die Augen fällt. Zudem gestattet die nicht sehr lange Regierungszeit eine ziemlich genaue Datierung. Aus den verschiedenen Inschriften ist zwar ein engerer Zusammenhang mit einem bestimmteren Ereignis nicht festzustellen. Als rundes Jahr der Entstehung aber mag 990 angenommen werden. Bevor nun eine eingehende kunsthistorische Würdigung des Lektionars gegeben wird, soll erst das zweite grundlegende Werk der Schule besprochen werden. Es ist ein Sakramentar der Pariser Nationalbibliothek, das unzweifelhaft aus der Kirche St. Gereon stammt und sehr wahrscheinlich erst in napoleonischer Zeit nach dort überführt wurde.

Sakramentar aus St. Gereon

Paris, Nationalbibliothek, lat. 817. Größe 27 × 20 cm. Blattzahl 190. Swarzenski, Regensburger Malerei, S. 3.

Lamprecht, Initialornamentik und rheinische Handschriften.

Der Kodex ist in altem Samteinband gebunden und trägt auf der Vorderseite ein byzantinisches Elfenbeinrelief der Madonna mit dem Kinde, das eine lange Schriftrolle hält und den Segensgestus vollzieht.

Die ersten Seiten (Fol. 1—3) gehören nicht zum Sakramentar, sondern sind aus einer mathematischen Schrift oder einem dem Kasseler Boetius oder Bamberger Apulejus verwandten Werke eingeheftet.

Fol. 4 beginnt der Kalender mit dem Feste der Beschneidung. Dieselbe Anordnung findet sich auch im Freiburger Sakramentar. Jeden Monat ist ein zusammenfassender Vers vorgesetzt, der gewissermaßen das später übliche Monatsbild ersetzt. Darin liegt eine bemerkenswerte Reminiszenz an den antiken Brauch, der erst sehr viel später wieder allgemein üblich wird. Verse und Feste des Kalenders geben ein getreues Spiegelbild nicht nur der Kölner Liturgie, sondern auch des Umkreises künstlerischer Art, in den von vornherein die Kölner Schule zu stellen versucht war. So ermöglicht der Heiligenkalender die genaue Bestimmung der Herkunft des Sakramentars. Zunächst handelt es sich um eine Reihe speziell Kölner Stadtheiliger. Die drei Genossen Gereon, Viktor und Kassius, dazu Florentius und die ganze maurische Legion. Köln, Bonn und Xanten waren bekanntlich die Richtstätten dieser Legion. Kunibert, Albanis, Severin, die beiden Ewalde, deren Gebeine heute in St. Kunibert ruhen, Ursula und die 11 000 Jungfrauen, endlich St. Pantaleon sind ausgesprochen Kölner Stadtheilige. Daß aber das Sakramentar von vornherein für den Gebrauch von St. Gereon angefertigt wurde, geht unzweideutig aus der Anführung des Tages, der Vigil, und Oktav dieses Heiligen hervor. Dazu tritt noch die Erwähnung der Kirchenweihe am Tage des St. Pantaleon. Sie ist durch die Schrift hervorgehoben, während die Weihe des Domes nur schlicht erwähnt ist.

Daneben treten nun aber eine Reihe anderer Heiligennamen auf, die über das Liturgische hinaus für die zeitliche und kunsthistorische Bestimmung des Sakramentars zu interessieren vermögen. Zunächst ist der Trier Sprengel mit St. Maximin vertreten und führt mit Willibrord mitten in den südwestlichen Kunstkreis hinein nach Echter-

nach. Es möchte die Nennung beiderNamen in einem zweifellos kölnischen Werke nicht nur auf die große Geltung seiner heiligen Träger am ganzen Rhein, ja in ganz Deutschland zurückzuführen sein. Sie finden sich nämlich auffallenderweise auch im Freiburger Sakramentar, in dem sich ein ganz trierisch gefärbtes Heiligenverzeichnis mit starken künstlerischen Einflüssen Echternachs trifft. In den übrigen Kölner Handschriften verliert sich das freilich, wie denn überhaupt die liturgische Einrichtung der Evangeliare weniger Besonderheiten und meistens allgemeiner gehalten sind. Da sich nun aber im Gereonssakramentar weiterhin auch künstlerische Anlehnungen an bestimmte, der Gegend zwischen Metz und Trier angehörenden Handschriften finden, so mag in diesem Zusammenhang noch einmal auf jene Verpflanzung der Mönche aus St. Maximin durch Erzbischof Gero nach München-Gladbach und weiterhin durch Everger nach Köln aufmerksam gemacht werden. Konkreter lassen sich diese wie Untertöne mit klingenden Indizien liturgischer und wie sich noch ergeben wird auch künstlerischer Art nicht fassen. Interessant ist es ferner zu diesem Heiligen den Ortsheiligen von Soissons, Medardus, hinzutreten zu sehen. Schon im Hiltfredevangeliar, das zur sog. Metzer Gruppe rechnet, traten stilistische Eigentümlichkeiten auf, die überraschende Anklänge an das Evangeliar aus St. Medardus in Soisson zeigten[62]). Es werden sich diese Einzelheiten, die zumal in der südwestlichen Kunst naturgemäß weiterleben, auch in Köln nachweisen lassen. Und bezeichnend genug beschränken sie sich nicht allein auf die starke vom Südwesten beeinflußten späteren Handschriften, sie treten auch in einem so entschieden nordfranzösisch-malerisch gehaltenen Werke wie dem Mailänder Evangeliar auf.

Endlich können die Namensnennungen vom Arnulf und Eufenia auch wichtige chronologische Aufschlüsse geben. Beides sind ausgesprochen karolingische Lieblingsheilige, die in den Liturgien des 11. Jahrhunderts fast gänzlich verschwinden. Ihre Nennung im Pariser Sakramentar spricht also mittelbar ebenfalls für seine Entstehung zu Ende des 10. Jahrhunderts. Das Freiburger Sakramentar nennt sie ebenfalls, was hier aber nur eine Parallele zu seiner künstlerischen Haltung bedeutet, ohne eine ebenfalls frühe Datierung nahe zu legen. Denn beide sind Heilige, die vor allem im Südwesten gelten. Arnulf ist der Stadtheilige von Metz. Wenn sie nun in einem Werke genannt sind, das einer Kunstschule angehört, die ihrer Verbreitungszeit und ihrem Geltungsbereich so entgegengesetzt ist, und wenn gerade dieses bestimmte Werk der Schule künstlerische Tendenzen aufweist, die sich nach dem

Südwesten hin erstrecken, so darf hier wiederum das kunsthistorisch Erkannte durch den liturgischen Befund zwar nicht bewiesen, aber deutlicher aufgeklärt werden.

Andere Namen haben nur liturgische Bedeutung. Viktor führte bereits an den Niederrhein nach Xanten, Walburga nach Westfalen. Ihr ist das Kloster von Meschede geweiht, für das der ebenfalls in Köln gefertigte Kodex der Äbtissin Hitda in Darmstadt bestimmt war. Vitus ist der Gladbacher Patron, dessen Kloster von Everger dem Kölner Bistum zurückgewonnen wurde. Lambert und Lubenz — ein äußerst selten vorkommender Heiliger — sind ausgesprochen westfälisch. Es ist nicht unwichtig, zu wissen, daß die kölnischen Kanonikatsstifte und so auch St. Gereon vornehmlich von westfälischen Adelssöhnen besetzt wurden, da die Stadt ja Hauptstadt des alten Herzogtums Westfalen war. Diese Namen weisen also indirekt aber sehr deutlich wieder auf St. Gereon als Bestimmungskanonikat des Sakramentars hin. Vielleicht war sein Stifter ein gewisser Lubenz, wodurch dieser seltsame, der Werdener Gegend geläufige Name mit in den Kalender übernommen wurde.

Einmal ergeben also die Indizien des Heiligenkalenders den unzweifelhaften Beweis für die Entstehung des Werkes in Köln, und zwar für eine der prominentesten Kölner Kirchen. Darüber hinaus aber illustrieren sie liturgisch das Bild der künstlerischen Zusammenhänge der Kölner Schule, sowohl mit dem Südwesten als auch mit Nordfrankreich. Das wird bei der kunstkritischen Analyse noch im einzelnen auszuführen sein. Hier soll nur noch auf eine ihren Ursprung nach zweifelhafte Handschrift der Brüsseler Bibliothek hingewiesen sein als ein Beispiel dafür, wie eng die liturgischen Beziehungen des als künstlerische Einheit erkannten geographischen Gebietes sind. Es ist das Psalterium 9188/89, das im Anfange einen ganzseitigen B-Initial enthält, der starke Anklänge an die Ornamentik Echternachs wie der Maas mit einer Köln sehr verwandten Technik des Malerischen verbindet. Sein Kalender weist dieselbe Mischung der Namen auf. Neben Gereon, Kassius, Georg und Christophorus erscheinen Willibrord aus Echternach, Remigius aus Reims, der aber auch in Bonn verehrt wird, endlich Martinus, dessen Name in Kapitalis hervorgehoben ist. Diese Namen weisen wiederum auf den ganzen Umkreis des Niederrheins, Belgiens und Nordfrankreichs hin. Das Kloster scheint im Zusammenhang mit einem Frauenkloster gestanden zu haben, da der Kodex eine Reihe weiblicher Eigen-

namen enthält, wie Weyhenfrida, Odgara, Wandrigisila (ausgesprochen nordfranzösisch), Odmara (ebenfalls nordfranzösisch). Der in drei Reihen geschriebene und nach Angabe des Kataloges im 10. Jahrhundert entstandene Kodex dürfte an der Maas, aber vielleicht erst im 11. Jahrhundert entstanden sein.

Auf den Kalender folgen zwei ursprünglich freie, nachträglich mit Stellen aus Lukas und Johannes in Kursiv ausgefüllte Seiten. Die zum Singen bestimmten Texte sind mit Neumen versehen.

Das Sakramentar enthält den Canon missae, die Sekreten und Präfationen, die Orationen und einzelgeordnet den Komes.

Die Anordnung der Bilder entspricht dem Kirchenjahre mit seinen drei großen Festkreisen. Weihnachten mit der Geburt und der vorangehenden Verkündigung, Ostern mit der Kreuzigung und den drei Frauen am Grabe, die im 11. Jahrhundert stets statt der Auferstehung gegeben sind; dazu tritt als Ersatz der in dieser Zeit gemiedenen Passion Christi, der Auftakt seiner Leidensgeschichte, Pilatus, wie er die Gefangennahme anordnet. Pfingsten endlich ist dargestellt durch die Herabkunft des Heiligen Geistes und die Völkerversammlung. Zum Tage der Himmelfahrt Christi ist auch dieses Ereignis bildlich wiedergegeben.

Zu diesen Historien, auf deren ikonographische Würdigung später eingegangen werden soll, treten als Vervollständigung der für Sakramentare üblichen Ausstattung die Majestas Domini und das Autorenbild des heiligen Gregor. In den großen Initialen ist eine von der gewöhnlichen Anordnung verschiedene Auswahl getroffen. Das Vere Dignum ist zwar ausgeführt, dagegen fehlt der große Initial beim Te igitur. Statt seiner ist der Anfangstext auf Purpur ausgeführt. Sein Fehlen hängt vielleicht damit zusammen, daß eine ausführliche Kreuzigungsdarstellung gegeben ist, die in den karolingischen und frankosächsischen Vorlagen gern mit dem T-Initial verbunden wurde. An seine Stelle tritt der Initial des Dominus qui hodierna die beim Pfingstkreis.

Übersicht über den Inhalt und die Einrichtung des Sakramentars:

Fol. 1—3. Vorheftungen.
Fol. 4—9b. Heiligenkalender.
Fol. 10 und 11a. Nachgetragenes.
Fol. 11b. Ziertitel.
Fol. 12. Verkündigung.
Fol. 12b. Ziertitel.

Fol. 13. Geburt, Beginn des Canon missae.
Fol. 14b. Vere Dignum mit ligiertem Initial.
Fol. 15a. Majestatem tuam laudant angeli.
Fol. 15b. Majestas Domini.
Fol. 16a. Te igitur.
Fol. 16b bis 20a. Pater noster auf Zierblättern.
Fol. 20b. Titelblatt zu Gregor.
Es folgen bis Fol. 58 die Sakramente.
Fol. 58b. Titelblatt.
Fol. 59. Kreuzigung.
Fol. 59b. Pilatus.
Fol. 60a. Grab dazu.
Fol. 60b. Dominus qui hodierna die.
Folgen die Präfationen.
Fol. 76b und 77a. Pfingsten.
Fol. 77b. Initial.
Fol. 78—79a. Zierblätter.
Fol. 146b. Orationes Cotidianae.
Fol. 152. Orationes matutinales seu, vespertinales.
Fol. 158. Texte für besondere Messen.
Fol. 176b. Allokutionen.

Eine eingehende Beschreibung jedes einzelnen Blattes wird für die kunsthistorische Würdigung unerläßlich sein. Trotz der Schwierigkeit, durch Farbenangaben eine Vorstellung des malerischen Charakters zu geben, soll dies bei der Wichtigkeit der Handschrift für die Grundlegung der Schule dennoch versucht werden.

Fol. 12. Verkündigung (Abb. 15). In einem nach außen in hellem Purpur, nach innen milchig weiß ausgeführten Rahmen ist das Bild zweigeteilt durch ein purpur-braun-weiß-rosa geschlungenes wolkenähnliches Band. Unter ihm vollzieht sich auf hellgrünem Grunde mit tiefgrünem Schatten die Verkündigung. Der Boden ist durch einen ins Rosa gehenden Lilagrund mit weißer Höhung angedeutet. Maria, in einem Leibrock von preußischblauer Färbung mit weißem Saum und braunroten, durch gelbliches Weiß gehöhten Schleier gekleidet, empfängt mit vorgestreckten Händen stehend die Botschaft. Der von links heraneilende Engel in blauweißem Untergewand und hellem flatternden Mantel mit rotbraunem Haar, erhebt die Rechte im byzantinischen Gruß, während die Linke Rolle und Gewand faßt. Nach oben ist das Bild über der Teilung durch reiche Architektur abge-

schlossen, die in der Mitte eine Kirche mit flankierenden Türmen in den Farben Blau bis Grau, Braun bis Rosa, Violett und Mattgrün erkennen läßt.

Fol. 13. Geburt (Abb. 16). Der Grund ist tintig violett, der Boden durch krebsartige braune Gebilde angedeutet. Maria liegt auf blauem, weißgerändertem, mit Purpurstreifen durchzogenem Pfühl diagonal auf der rechten Bildseite. Sie ist ganz in ein lila Gewand gehüllt, das auch Arme und Hände bedeckt. Links, etwas abseits vom Fußende des Lagers, sitzt der ältliche, stumm vor sich hin blickende Josef in blauem Leibgewand und grünem Mantel, die Hände auf dem Knie. Genau in der Bildmitte, etwas nach links hingeschoben, steht wagerecht die Krippe mit dem gänzlich eingewickelten Kinde, über dessen Kopf Ochs und Esel aus einer angedeuteten niedrigen Stallung blicken. Das Kind zu schauen drängen rechts vom Kopfende des Lagers der Maria her zwei Engel, die sich von einer leinwandartig aufgespannten blauen Kulisse in Rotbraun und Grau abheben und von der Lagerstatt Marias überschnitten sind. Über der Krippe blaugraue und braune Architektur.

Fol. 15b. Majestas Domini (Abb. 17). Christus thront in einer weißgerahmten Mandorla als bärtiger Herrscher auf dem Grunde zweier Kreise, deren oberer in Gold, der untere in graugrünlichem Blau bei goldener und weißer Rahmung ausgeführt ist. Sein Gewand besteht aus einem hellblauen, stark mit weiß gelichtetem Leibrock, über den von der linken Schulter herab ein weißlich gelber, braun schattierter Mantel fällt, der reich ornamentiert ist. Die Rechte segnet im lateinischen Ritus, die Linke hält das Buch. Zu den Seiten schweben als Illustration der Worte majestatem tuam laudant angeli zwei Engel in sattgrünen Gewändern und mit bunten, gold-grün-rot-blauweißlichen Flügeln. Der Purpurgrund der Mandorla ist von Goldsternen durchsetzt. In den blaßbraunen Zwickeln die Symbole, alle mit blauen Flügeln.

Fol. 21. Gregor (Abb. 18). Dieses Bild fällt durch helle und blasse Farbhaltung auf. Der Heilige sitzt in bischöflicher Kleidung — gelblich blaue Alba, helle Lilakasel mit gelbbraunem Pallium und goldenen Schuhen — frontal auf graublauem Sitze, das Haupt lauschend der auf der Schulter sitzenden Taube zugeneigt. Das gebüschelte Haupt- und Barthaar ist blaßlila gefärbt. Er erhebt in der Rechten die Feder, mit der Linken stützt er das lange schmale Buch auf dem Knie auf. Ein Vorhang in blaßblauem Weiß ist seit-

wärts gerafft. Links darunter sitzt der klein gebildete Schreiber, der den Vorhang mit der Feder durchlöchert, um die Inspiration des Heiligen zu beobachten. Der Vorgang bleibt als Erzählung unklar. Die stark beschädigte Schreiberfigur, deren Bewegungsmotiv schon ganz in die Fläche gebannt ist, übertrifft in ihrer blassen Farbhaltung noch den Heiligen selbst. Der Grund ist in Gold ausgeführt.

Fol. 59. Kreuzigung (Abb. 19). Das goldene Kreuz steht auf purpurnem Grunde, mit der Spitze in den gelblich-braunen Boden eingerammt, auf dem goldene Blumen sprießen. Christus hängt, halb auf dem quadratischen Schemel stehend, mit im stumpfen Winkel ausgestreckten Armen, an den breiten Querbalken, bekleidet mit einem fast bis auf die Knie fallenden, reich mit Goldpunkten ornamentierten, ins Hellgraue spielenden Lilaschurz. Maria und Johannes stehen vor blassen Pupurfolien, jene in tiefgrünem Mantel, mit dem sie Hände und Antlitz bedeckt, sowie lilaweißem Untergewand bekleidet, dieser in blaues, goldgestreiftes Untergewand und gelblichen rosa Mantel gehüllt. Er legt klagend die bedeckte Rechte ans Kinn, während die Linke ein kleines grünes Buch hält. Christus ist bärtig, Johannes bartlos, aber unjugendlich.

Fol. 59b. Pilatus (Abb. 20). Auf Purpurgrund sitzt rechts Pilatus, mit etwas gewöhnlichem, rotbärtigem Gesicht. Er trägt reiche Kleidung, blauen Rock, rosa Mantel und goldene Beinkleider, und gibt den Befehl zur Grabesbewachung. Diese seltene Szene wird ausdrücklich durch die Inschrift erläutert. Er sitzt auf dem goldenen Faltstuhl, der als Sella curulis gekennzeichnet ist. Drei eilfertige Krieger nehmen sein Wort entgegen. Ihre Gewänder sind grau, lila, grün und mattblau. Der Schild ist karminrot. Das Bild ist in einer für die Kölner Schule seltenen, reichen Weise gerahmt. Blaue Säulen tragen einen flachen Architrav, über dem in einem teilweise überschneidenden Rechteck sich ein baldachinartiger Aufbau befindet, wie er an gewissen byzantinischen Elfenbeinen syroägyptischer Herkunft beobachtet wird[63]).

Fol. 60. Das leere Grab (Abb. 21). Statt der Auferstehung gibt das frühe Mittelalter bekanntlich die Szene der Frauen am Grabe, wobei die drei überraschten Wächter als Rest der ursprünglich gemeinten Szene geblieben sind. Man darf in dieser etwas oberflächlichen mehr als naiven Art der Verbindung zweier zeitlich auseinanderliegenden Vorgänge vielleicht eine byzantinische Einwirkung erkennen. Byzantinisch ist auch die Zweizahl der Frauen, statt der textlich

angegebenen Drei[64]). Sie nähern sich unter heftigem Klagen weinend dem auf der gesprengten Grabplatte sitzenden Engel. Die vordere erhebt ihr lilafarbenes Gewand zum Gesicht, die hintere sieht bittend und erwartungsvoll mit flehend vorgestreckten Armen zum Engel. Der Grabstein ist schieferblau, des Engels Gewand hellblau, dazu gelb wie im Christus der Majestas. Die Flügel sind mäßig hoch gereckt. Unter dem Steine hocken die Wächter und zwar dieselben wie auf dem Pilatusbilde. In der Öffnung des Grabes erblickt man das mehrfach verschlungene weißlila Grabtuch. Purpurgrund.

Fol. 76b und 77a. Pfingsten (Abb. 22). Auf dem rechten Blatt sitzen auf Goldgrund die Apostel in der ergänzten Vollzahl der Zwölfe, nachdem für Judas bereits die Neuwahl stattgefunden hat. Dagegen fehlt Maria. Petrus nimmt genau die Mitte ein, rechts und links von ihm je zwei Apostel in ganzer Figur, von denen der erste rechts hinter Petri Rücken spricht. In den Zwischengliedern erscheinen teils mehr, teils weniger sichtbar die übrigen. Die Farben sind fast rhythmisch verteilt. Die seitlichen Apostel tragen grüne Gewänder mit lilaweißen Überwürfen, die beiden nach der Mitte zu folgenden grau-violetten mit rötlichen Mänteln, Petrus hellgrau und grün. Über den Aposteln zucken rote Flammen, die von einem bunten Bande ausgehen, über den auf buntem Lilagrunde die weiße Taube schwebt. Sie ist von einer Architektur umschlossen, die sich seitwärts fortsetzt und nach oben zu das Bild abschließt.

Fol. 76b als Gegenstück und Ergänzung des biblischen Berichtes, zeigt die Völkerversammlung, eine sonst selten angetroffene Darstellung in abendländischen Miniaturen und deutlich von byzantinischen, repräsentativen Mosaiken in Art der Chorbilder in St. Vitale in Ravenna beeinflußt. Auch hier gibt, wie beim Pilatus, eine Inschrift Aufklärung über die ungewohnte Darstellung. Es ist die Stelle:

Parthi, Medi, Telamitae, Mesopotamiae, alii qui venerant / ad diem festum . . .

Die Menge steht hinter ihren Chorführern aufgereiht auf einem in lila, blau und gelblichem Weiß ausgeführten Streifengrund. In der Haarfarbe findet sich Braun, Rot und Eisblau. Über der Menge ein lilafarbenes Flammenband, dessen Kreisausschnitt goldgrundiert ist.

Fol. 72 Himmelfahrt (Abb. 23). Auf graublauem Boden stehen vor Goldgrund elf Apostel — Judas ist zur Zeit noch nicht ersetzt — in zwei Gruppen getrennt und zur Seite gerückt. Petrus rechts,

führend, hebt den blauen Mantel zum Auge. Die Geste soll wohl gleichzeitig Staunen und Trauer ausdrücken oder auch, wie bei Johannes, der Kreuzigung und den Frauen am Grabe, als Schutz vor dem blendenden Lichte dienen. Die anderen schauen ruhig aufwärts dem entschwindenden Christus nach. Links führt der jugendlich ernste Johannes die staunende und ergriffene Schar an. In der Mitte weisen zwei symmetrisch angeordnete Engel in schieferblauen Gewändern und gelben Mänteln die Apostel auf den zum Himmel fahrenden Christus hin. Ihre großen Flügel überdecken die unteren Gruppen und schaffen zugleich für den Hauptvorgang die überirdische Sphäre. Hier steigt Christus blondbärtig in weißblauem Gewande und Lilamantel auf, rechts durch die Dextra Dei empfangen. Seine Linke faßt die Rolle und das Gewand in der Art des Verkündigungsengels.

Evergerlektionar und Gereonssakramentar gehören stilistisch so enge zusammen, daß eine gemeinsame kritische Würdigung beider erlaubt ist. Eine Untersuchung ihrer Technik und ihres Stiles in Verbindung mit ikonographischen Vergleichungen des Bilderkreises wird die feste Grundlage der kölnischen Schule schaffen und zugleich die Stellung zur zeitgenössischen außerkölnischen Kunst klären.

Für jeden Kodex ist natürlich ein eigener Meister anzunehmen, da die künstlerische Verwandtschaft lediglich auf den Charakter gemeinsamer Schulung beruht und nicht soweit geht, eine gleiche Hand annehmen zu dürfen. Trotzdem aber lassen sich zwei Gruppen von Bildern unterscheiden, die in ihrer farbigen Haltung verschieden sind. Zu der ersten gehören das ganze Lektionar und vom Sakramentar die vier Szenen der Verkündigung, Geburt, Majestas und Kreuzigung. Zur zweiten rechnen die übrigen Szenen des Sakramentars: Gregor, Pilatus, Grab, Pfingsten, Himmelfahrt. Es könnte auffallen, daß die vier ersten Bilder auf den ersten Bogen des Buches von den späteren auf für sich zusammengefügten Bogen befindlichen etwas abweichen, zumal auch die ersteren im Ikonographischen eine spezifisch Kölner Eigenbildung zeigen, die sich später entsprechend im Hitdakodex wiederfindet. Dagegen schließen sich die letzten Szenen ikonographisch getreu dem südwestlichen Bilderkreise an bis auf die byzantinisierende Völkerversammlug des Pfingstfestes. Die Annahme zweier Hände wird aber durch den übereinstimmenden Stil und das gelegentliche Eindringen der einen farbigen Art in die andere ausgeschlossen. So stimmen etwa die Architekturen stets in ihrem hellgrauen rötlichen Rosa und Blau überein, und vor allem hat der

Purpur stets die gleiche Tönung. Endlich befindet sich das bezeichnendste Blatt des zweiten Stiles, der Gregor, ganz im Zusammenhange der ersten Gruppe auf Fol. 21, während die dem ersten Stile nahestehende Kreuzigung erst Fol. 59 in der Folge der Blätter zweiten Stiles erscheint. Ein ganz ähnlicher Wechsel der malerischen und farbigen Auffassung wird sich übrigens in weit stärkerem Maße im Gereonsevangeliar des Kölner Stadtarchivs feststellen lassen, ohne auch hier die Annahme einer zweiten Künstlerhand ausreichend zu begründen.

Der Unterschied beider Gruppen liegt ausschließlich in der farbigen Haltung der Blätter. Die erste zeichnet sich durch einen auffallend dunklen, beinahe düster-prächtigen Ton aus. Diese ist es, die am entschiedensten den ganz eigenartigen Charakter der Kölner Buchmalerei vertritt. Schon der Versuch einer farbigen Beschreibung muß hier an der ganz ungewöhnlichen malerischen Ausführung scheitern. In konsequenter Deckmalerei sind die einzelnen Farben zu völlig unfaßbaren Mischtönen verschmolzen und mit breitem, fettem Pinsel flüssig aufgetragen. Eine eigentliche Vorzeichnung scheint bei diesem Verfahren überflüssig zu sein. Ist sie gegeben, so verschwindet sie doch völlig unter der braunen Untermalung, auf die die Einzelfarben, wenn sie nicht schon auf der Palette vermischt und ihres Lokaltones benommen sind, in einer wahrhaft malerisch verfahrenden Modellierung ineinander vertrieben werden. Es scheint dabei ein ölig-harziges Bindemittel wie in der von Byzanz technisch beeinflußten Regensburger Malerei verwandt zu sein[65]). Darauf beruht auch größtenteils der schmierige und auch schmutzige Gesamtton, der in der Tat von einer braunen Tonigkeit im Sinne einer rein malerischen Technik real-impressionistischen Charakters tatsächlich sprechen lassen kann. Gleichzeitig erhalten die Bilder aber dadurch ein ziemlich unerfreuliches Aussehen, worauf die frühere Anschauung von sich äußernden Verfall des künstlerischen Könnens zurückzuführen ist. Daß dies nicht zutrifft und der eigentümlich malerische Charakter historisch bedingt und abzuleiten ist, wird bei Gelegenheit der großen Evangeliare zu beweisen sein. Hier sei nur angedeutet, daß es sich dabei in Köln wie in Regensburg um einen byzantinischen Einfluß handeln dürfte, der über alle traditionelle karolingische Anregung hinaus auf einem unmittelbaren, zeitgenössischen und lebendigen Antrieb beruht.

Will man das Einzelne fassen, so stellt sich dem hindernd entgegen die Grenzenlosigkeit der Farben. Sie beherrscht zumal die

Bildgründe. Einzelne Streifen sind zwar erkennbar. Man kann im Evergerlektionar etwa ein dunkles Grün, ein schmutziges Graugrün und helles Seegrün unterscheiden, und ebenso lassen sich in der Völkerversammlung des Sakramentars wohl Einzeltöne bezeichnen. Sie fließen aber ohne Grenzen gleitend und sich ineinander mischend über und lassen nur den Gesamteindruck einer dunklen Folie übrig. Diese Gründe werden aber auch verdoppelt. So stehen Johannes und Maria vor hellerem Purpur als das Kreuz und die Grenzen gehen hier wieder wie bei dem Band der Verkündigung völlig unbestimmt ineinander über. Purpurgründe sind zwar im allgemeinen gleichfarbig heller oder dunkler in Braun gehalten, aber es treten auch in ihnen wenigstens verschiedene Stärkegrade auf demselben Blatt auf und außerdem werden sie durch milchiges Weiß und Ornament belebt. Gerade Weiß wird in den verschiedensten Tönen verwendet. Von ganz reinem Deckweiß wandelt es sich zu Gelb ab, wie Braun zu Rot oder Rosa, gelbliches Rosa zu Lila und Violett. Schattentöne werden stets in einem tieferen Oktavtone des Haupttones gegeben. Also bei Gelb ein bräunliches Rot, bei hellem Himmelblau tieferes Waschblau, bei Rosa Grau, häufiger aber ist der umgekehrte Fall der Farbenauflichtung von Braun zu Gelb, von Blau zu Weiß, der sehr beliebt ist, von Dunkelgrün zu Seegrün zu beachten. Lokalfarben werden ausdrücklich vermieden. Nur Karminrot und Grün erscheinen im Sakramentar. Ebenso wird mit den Metallfarben, außer in den Initialen, sehr spärlich umgegangen. Doch finden sie sich hier noch reicher verwendet als jemals später. Dabei haben alle Farben, auch die in Metall ausgeführten, eine etwas fetthaltige Epidermis, die den Bildern einen politurartigen Glanz verleiht, zumal in den tieferen Tönen des Braun und Grau. Blau dagegen und helles Grün erscheinen kreidig, wie etwa die beiden Kirchenfürsten des Evergerlektionars und manchmal sogar etwas rauh, beinahe pastos im Auftrag. In den ganz fetten und tiefen Grundtönen tritt zudem eine energische Art der Schattenwirkung durch breite, ganz schwarze, mit Tusche aufgesetzte Strichlagen ein. So etwa im Gewande der Maria und der Verkündigung. Diese getuschten „Schwarzlotstriche" werden bei dunklen Farben nicht nur als eine höchst ausdrucksvolle Art der Schattierung, sondern auch als Kontur gebraucht. Stets aber bleibt dabei der Sinn und die Absicht einer sich abhebenden Dunkelwirkung bestehen. Auch für diesen Kontur gilt was Voege als Formel für den der Reichenau fand: Er umzieht nicht die Formen, aber er scheidet auch nicht eigentlich.

Selbst in der liegenden Geburtsmaria geht er als begrenzender Kontur sofort in die Schattenwirkung und Faltenbildung des Gewandes über. Der Kontur selber ist eben für diese Kunst kein lineares und zeichnerisches Element mehr, sondern ganz malerisch ausgebeutet. Der Künstler malt mit dem Kontur, der aus der Feder fließen sollte, aber tatsächlich wohl vielfach mit dem Pinsel hergestellt ist. Der Ursprung dazu dürfte in der nordfranzösischen Malerei und ihrer impressionistischen Technik zu suchen sein. Deutliche Beziehungen zu ihr werden sich vollends in den großen Evangeliaren aufzeigen lassen.

Von solchen Teilbeobachtungen mag hier noch kurz die Haarbehandlung skizziert sein. Es lassen sich drei Arten unterscheiden: Die erste für hervorragende männliche Personen bestimmt. Braunrot und ganz malerisch aufgetragen, nur wenig durch schwarze Striche gegliedert. Diese Art erinnert an die im Südwesten gebräuchliche kastanienbraune Farbe mit zeichnerisch gegebenen Einzelsträhnen. In diesem Falle ist im Sakramentar das Haupthaar häufig gelockt, so stets bei Christus, bei dem es auf die Schultern herabfällt. Im Gegensatz dazu erscheint die zweite Art, die den greisenhaften Personen also Petrus, Gregor und Josef vorbehalten ist. Eisgraublau ist die Farbe, und die Masse des Haares wird in wohlgepflegte Einzelbüsche aufgelöst. Endlich tragen Pilatus und die Häscher karminrotes Haar, das genau wie es Voege für die Liuthargruppe feststellte, den sozial niedrig stehenden und im übertragenden Sinne auch den niedrig gesinnten Mann kennzeichnen soll.

Eine besondere Beachtung verdient die Behandlung des Inkarnates. In ihm zeigt sich vor allem die malerische Art der Modellierung und in ihm sind auch am frühesten Spuren eines fremden Einflusses zu beobachten. Genauere Vergleichung wird auch in seiner Ausführung wieder zwei etwas unterschiedliche Methoden erkennen lassen. Einmal handelt es sich um ganz glatt vertriebene Fleischteile. Das bezeichnendste Beispiel dafür ist das Gesicht des Erzbischofs Everger. Es ist mit glatt streichendem Pinsel gemalt in einem bräunlichen Rot, das zu weißlichem Rosa neigt, die andere Art zeigen Petrus und Paulus im Everger. Auch hier ein bräunliches Rot, aber körniger, gar nicht glatt und beinahe pastos mit viel Weiß, zumal im Petrus, gehöht. Mehr in dieser Art, die etwas Robustes und Zugreifendes hat, ist auch der Christus und die Majestas im Sakramentar ausgeführt. Diese Technik entspricht der echten kölnischen Atelierübung. Jene des

Everger dagegen scheint auf Überlieferungen einer anderen Schulung zu beruhen, und es soll gleich hier auf die südwestliche Kunst dafür hingewiesen sein.

Schon Aldenhoven fühlte sich vom Inkarnat des Everger an die „Gewohnheiten, die damals in der Echternacher Malerei geübt wurden", erinnert[66]). Man braucht nur irgendein südwestliches Werk daraufhin zu prüfen und wird Ähnlichkeiten mühelos feststellen können. Es mag hier nur an den Christus des Darmstädter Missales 1046 erinnert sein[67]), weil er noch in anderem Zusammenhang für ein Kölner Werk herangezogen werden soll. Es lassen sich aber in den beiden für die Kölner Malschule grundlegenden Handschriften noch zwei besonders interessante Beispiele anführen, die zugleich auch einen schlagenden Beweis für den engen Schulzusammenhang beider Werke bieten. Es sind das jene beiden nackten Männer im I-Initial des Everger und der Oberkörper des Kruzifixus im Sakramentar. Zugleich bemerkt man die gleiche, ziemlich stark rötliche Untermalung. Dann aber machen hier sich bereits deutlich jene merkwürdigen „im flachen Bogen sich hinziehenden parallelen Linien" bemerkbar, die von Voege als ein Charakteristikum der reichenauischen Technik angeführt werden[68]). Sie finden sich in Köln dementsprechend wieder an eine Reihe späterer, ganz südwestlich beeinflußten Handschriften. Am Thorax Christi und den beiden angeführten Genrefiguren sind sie reichlich verwendet und kehren in ähnlicher, aber weniger energischer Weise auch in anderen Köpfen wie beim Gregor und einzelnen Vertretern der Völkerversammlung wieder.

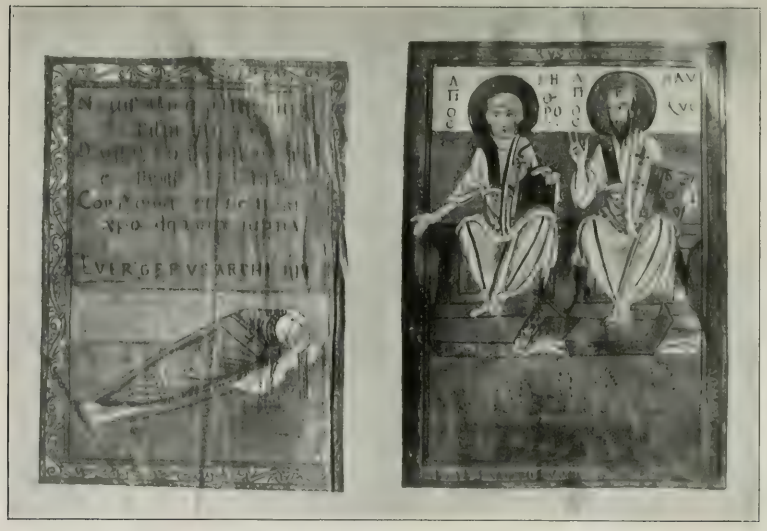
Die Anzeichen eines Zusammenhanges der beiden schulbegründenden Kölner Handschriften mit der südwestdeutschen Malerei mehren sich und werden deutlicher in der zweiten Gruppe, die durch die sechs letzten Bilder des Sakramentars vertreten ist. Es sollen auch hier einstweilen nur die rein technischen, die auf handlicher Übung beruhenden Kriterien betrachtet werden. Bereits im Everger legt sich über den dunklen, schmierig-schmutzigen Gesamtton wie ein farbiger Flor ein etwas körniger, silbrig grauer Firnis mit einem zarten rosigen Ton. Vollends in diesen letzten Bildern des Sakramentars tritt nun an die Stelle des düster-prächtigen, auf dem Verwaschen der Einzelfarben beruhenden Gesamtton der ersten Gruppe eine hellere, freundlichere Farbenauffassung. Es macht sich entgegen dem Auftragen mit sattem und breitflüssigem Pinsel ein fast lasierendes Arbeiten mit einem trockenen und spitzigen Pinsel bemerkbar. Der Ton wird zartblaß, und jene

politurartige Glätte der Farbenepidermis wandelt sich in eine körnig kreidige, aber leicht aufgetragene Oberfläche. „Alle Farben sind ein wenig kalkig und stumpf, als wenn sie glänzendere zu ersetzen hätten", bemerkt auch Aldenhoven[69]). Am deutlichsten ist dieser modifizierte technische Charakter im Bilde des heiligen Gregor erkennbar. Seine farbige Anlage in grauem Blau ist ganz auf jenes Stumpfe und Kalkige hin gearbeitet, und zumal in seinem Inkarnat wieder tritt der Gegensatz hervor; den natürlichen Grundton gibt ein graugelbliches Weiß ab, auf das die Schatten um die Wangenknochen und Augenbrauen bräunlich aufgetragen sind. Ebensolche dünnen Konturen begleiten auch seitlich die Nasen, während der Rücken hellweiß gelichtet ist. Das Braunrot wird dann über das Gesicht hin zart verrieben. In derselben Weise sind alle anderen Fleischteile wie Hände, Arme und Füße behandelt. Die einzelnen Glieder werden durch dünne braune oder schwarze Konturen geschieden und durch weiße Höhungspunktierung gelichtet und gegliedert. Genau dieselbe Technik wird in den verwandten Blättern, zumal der Apostelversammlung und Himmelfahrt angewendet.

Wenn bisher mehr im allgemeinen die Rede war vom Einfluß der südwestlichen Malerei, so läßt sich die Sphäre nunmehr näher bestimmen, aus dem er eindringt. Es ist nicht die eigentliche Reichenauer Malkunst und ebensowenig die strenge Echternacher Kunst, die beide vielmehr erst später unmittelbare Geltung für die Kölner Entwicklung erhalten. Das Gregorbild des Sakramentars führt vielmehr ganz nahe an jene künstlerisch hoch bedeutsame Gruppe heran, deren Hauptwerke das Registrum Gregori in Trier und Chantilly sowie das Evangeliar von Luxeuil in Paris sind[70]). Die Lokalisierung dieser Handschriften ist bisher noch nicht einwandfrei geglückt. Haseloff, der die Zusammengehörigkeit der Gruppe erkannte, sieht in ihnen Trierer Erzeugnisse und bezeichnet sie als die Vorgängerin der später nach Echternach verlegten Werkstatt. Es kann nur die Aufgabe einer speziellen Untersuchung dieser Schule sein, endgültig festzustellen, wo hier der provinzielle Stil beginnt und welches die Genesis dieser Kunst ist. Dagegen möchte die Ansicht Mertons, das Registrum sei einfach reichenauisch, das Problem zwar vereinfachen, aber nicht lösen[91]). Ob die betreffenden Handschriften in Trier, Echternach oder, wie Beissel vermutet, in Gorze entstanden sind, ist letzten Endes für die Kölner Buchmalerei gleichgültig. Wichtiger ist schon, ob sie im Bereiche der Trierer oder Metzer Kirche oder in Reichenau zu

Markus
Evangeliar ms. 147 Köln, Stadtarchiv

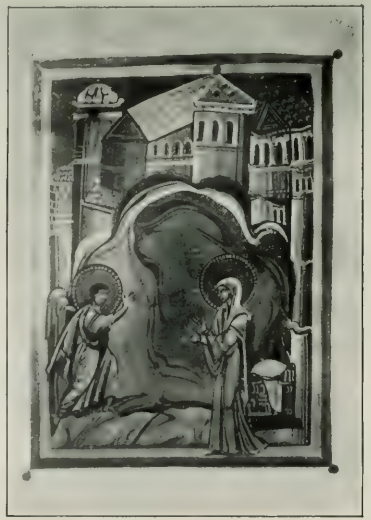
Johannes
Evangeliar ms. 147. Köln, Stadtarchiv



Erzbischof Everger vor den Apostelfürsten

Evergeralektiona. Köln, Dombibliothek ms. 143

14a und 14b

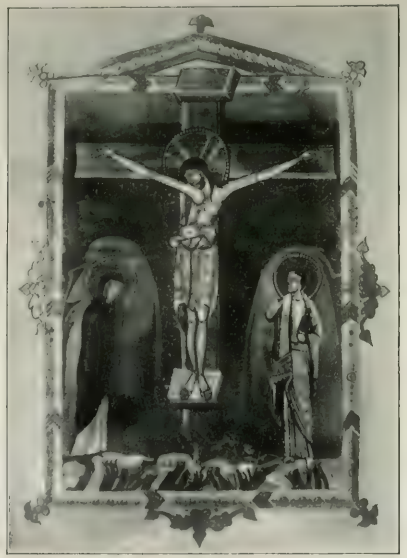


Verkündung
Gerconssakramentar. Paris lat. 817

Geburt Christi
Gerconssakramentar. Paris lat. 817

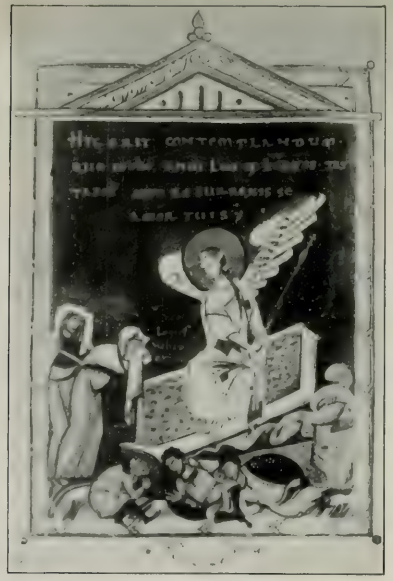
Majestas Domini
Gereonssakramentar. Paris lat. 817

Gregor
Gereonssakramentar. Paris lat. 817

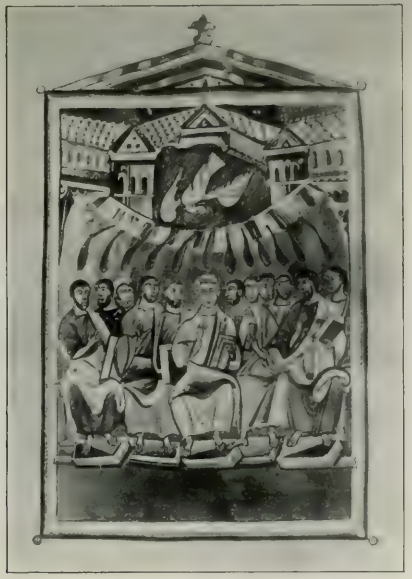


Kreuzigung
Gerconssakramentar. Paris lat. 817

Pilatus
Gerconssakramentar. Paris lat. 817

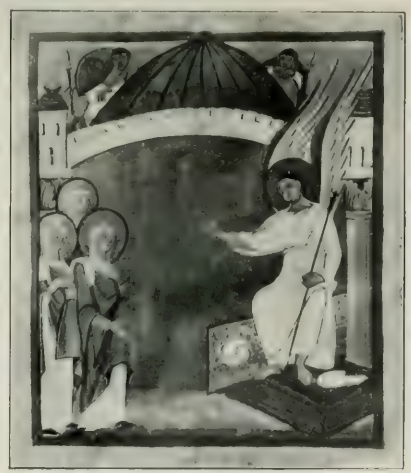


Das leere Grab
Gerconssakramentar. Paris lat. 817

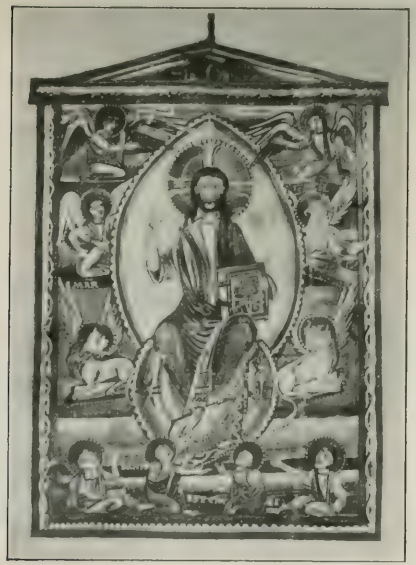


Pfingsten
Gerconssakramentar. Paris lat. 817

Himmelfahrt Christi
Gereonssakramentar. Paris lat. 817



Das leere Grab
Köln, Dombibliothek Cod. 218



Majestas Domini
Gereonsevangeliar. Köln, Stadtarchiv ms. 312

Matthäus
Gereonsevangeliar. Köln, Stadtarchiv ms. 312

beheimaten sind. Das Gregorblatt des Registrum scheint allerdings nicht reichenauisch zu sein. Seine zwischen Schiefer- und Waschblau liegende Farbe, die so fein Grau gestimmt ist und in der Kasula des Heiligen und im Schreiber unmittelbar an das freilich weniger zarte Kölner Bild erinnert, entspricht nicht ganz der ausgesprochen lasierten Oberfläche reichenauischer Farben, die stets etwas glatt wie gefirnißt sind. Ziemlich fremd ist der Reichenau auch das Vorherrschen des Blau, das in der Gruppe der Handschrift XII bei Voege überhaupt ausgeschaltet ist. Auch die Architektur ist zwar in dem für die Reichenau charakteristischen zarten Rosa, aber doch kräftiger, fast körnig behandelt. Der kleine geraffte Vorhang ist fast tiefgrün wie Johannes im Pariser Sakramentar und mit schwarzen Schattenstrichen schattiert. Auch das Gold ist technisch anders aufgetragen als in der Reichenau. Es ist aufgemalt und nicht als Blattgold aufgelegt. Für die zeitliche Ansetzung der beiden Handschriften aus Köln, die ja nur für das Lektionar gesichert ist, ist es endlich von entscheidender Bedeutung, daß sie gerade mit der früher entstandenen Registrumgruppe und nicht mit den späteren Echternacher Handschriften zusammengehen, die schon wie das Pariser Evangeliar 9488 deutliche Spuren eines Nachlassens der Technik merken lassen.

Der Zusammenhang dieses Trierer Hauptblattes des Registrum, mit dem Gregor des Sakramentars scheint über alles Ikonographische hinaus auch im Technischen und Stilistischen erkennbar zu sein. Man vergleiche dafür die übereinstimmenden langen Oberkörper, die kleinen Köpfe und die Bildung der Hände. Irgendwie konkreter zu fassen als eine Art Kopie ist das Übereinstimmende natürlich nicht. Es geht aber über das hinaus, was eine bloße Vorlage vermitteln kann. Auch dieser Fall ist später mehrfach in Köln zu beobachten. Hier aber scheint noch ein Rest unmittelbarer handgeschicklicher Schulung vorzuliegen, wenn auch ein Schulverhältnis im engeren Sinne ausdrücklich abgelehnt werden muß, denn dafür sind die technischen Unterschiede zu groß. Die anders geartete Schuldisziplin beherrscht den Sakramentarmeister so völlig, daß er nur in dieser Kölner Handschriftengruppe denkbar ist. Der Befund zeigt aber deutlich, wie die dem südwestlichen grundsätzlich entgegengesetzte Arbeitsweise vom ersten Beginne ihrer Tätigkeit an Einflüssen dieser fast antipodischen Kunst zugänglich ist. Um deshalb durch eine weitere Vergleichung des Bildermaterials, die die Beziehungen zum Südwesten noch ausführlicher darlegen soll, von vornherein die strengste Schei-

dung festzuhalten, muß zunächst auf das Verhältnis beider Gruppen und seine Bedeutung für die deutsche Malerei kurz eingegangen werden.

Der Stil des 11. Jahrhunderts wie er als Programm in den Hauptwerken der Reichenau erfaßt wird, geht bereits auf die ausdrucksvolle Fläche und Linie und die Harmonie reiner, lichter Farben aus. Das eine wird erreicht durch den stark empfundenen Kontur, der aber nicht als kalligraphische Linie geführt und durch Tusche materialisiert ist. „Der Kontur scheidet nur die Farben, er umzieht nicht."[72]) Die Linie existiert vielmehr nur ideal durch das haarscharfe Aufeinanderstoßen verschiedener, stets licht und fast durchsichtig aufgetragener Lokalfarben. Es fehlt ganz das eigentliche Modellieren und erst recht das Ineinanderziehen und Verwaschen der Töne, kurz, alles eigentlich Malerische in dieser Reichenauer Technik. Sie folgt damit ebenso bewußt der karolingischen Kunst der Adalinie wie in den genau entgegengesetzten Dingen die Kölner Schule den karolingischen Renaissancegruppen. In dieser Entwicklungslinie läuft die ältere Kunst beinahe mechanisch weiter und ruft jenen für Köln so bezeichnenden archaistischen Eindruck hervor. Ganz neu dagegen als eine wirkliche Weiterbildung der Adatraditionen, die selbst noch viel malerischer waren, erscheint die nicht mehr vertreibende und „nicht eigentlich modellierende" (Voege) Technik der Reichenau. In ihr tritt das eigentlich entwicklungsgeschichtlich Neue und Fruchtbare der ausgesprochen dekorativen Verwendung der flächig aufgetragenen Farben am deutlichsten zutage. Zartes Rot und Rosa, selten sattes, meist lichtes Himmelblau, Grün und Gelb — ein Dreiklang, auf dem schon die Wirkung der merowingischen Blätter beruhte — ergeben die einheitliche Farbenstimmung. Sie ist heiter und von hoher Festlichkeit. Die Ziele dieses ausgesprochen dekorativflächigen Stiles liegen erst jenseits der Jahrhundertwende. Erst das 12. Jahrhundert hat im Gegensatz zu dem von der letzten Antike ausgehenden malerischen Stil der karolingisch-ottonischen Renaissance den rein zeichnerischen Linienstil geschaffen. Die Reichenauer Kunst ist am weitesten und bewußten auf diesem Wege vorgedrungen. Ihr Stil drängt zudem zu einer reinen Ausdruckskunst von monumentalem Charakter, der den Vorgang als Bild stets in der Fläche zu bezwingen sucht. Demgegenüber vertritt die Kölner Kunst den alten Stil des optischen Sehens im Raume und der malerischen, illusionistischen, ganz undekorativen Wirkung. Wo das

Dekorative späterhin auftritt, handelt es sich demnach tatsächlich um eine Annäherung an den neuen künstlerischen Geist der Zeit. Ist so in der Reichenauer Malerei der eigentliche Übergang vom malerischen Realismus zum flächenhaften Monumentalstil und inhaltlich vom bloßen Handlungsporträt zum religiösen Symbol als der den entwicklungsgeschichtlichen Charakter des ganzen 11. Jahrhunderts ausmachenden Umschwung zu erkennen, so erscheint die Kölner Buchmalerei als letzter Ausläufer jener in den karolingischen Renaissanceschulen gepflegten illusionistischen Stiles.

Wo darum Einflüsse der führenden südwestlichen Kunst in Köln zu spüren sind, betreffen sie niemals den entwicklungsgeschichtlichen Kern, sondern haften fast unverstanden an Äußerlichkeiten. Von diesem Gesichtspunkte aus muß der Bilderkreis des Sakramentars ikonographisch mit dem südwestlichen verglichen werden.

Aus den Bildern des Sakramentars sollen nur diejenigen hier herausgegriffen werden, die die Verbindung mit der südwestlichen Kunst bestätigen. Wenn dies der berechtigten Forderung Voeges, jede ikonographische Betrachtung solle von der gegenständlichen Einheit ausgehen und das Material müsse in stofflichen Gruppen zusammengefaßt werden[73]), scheinbar widerspricht, so berechtigt dazu doch einmal der auf Erkenntnis der historischen Entwicklung der Schule ausgehende Charakter dieser Untersuchung und dann der Umstand, daß die Szenen nur in diesem einzigen Falle vorkommen. Alle auch in den übrigen Handschriften vertretenen Bilder werden späterhin in sachlichem Zusammenhang erörtert werden, um die tatsächliche Einheit der Gruppe zu erweisen.

Es ist bereits mehrfach grundsätzlich festgestellt worden, daß der Bilderkreis der Evangeliare und Sakramentare im engsten Zusammenhang steht. Das gilt im 11. Jahrhundert für alle deutschen Schulen, zumal auch für die hier in Betracht kommende südwestdeutsche Malerei[74]). Da im ganzen Umfange dieser Kunst dieselben ikonographischen Grundsätze gelten, kann es an sich gleichgültig sein, ob die zu vergleichenden Bilder der Reichenau oder Echternach entstammen, die sich zudem kaum scheiden lassen können. Der Einheitsbegriff südwestlicher Kunst soll eben nur den allgemeinen zeitgenössischen Rahmen bezeichnen. Die nordfranzösische Malerei samt der Palastschule verzichtete in karolingischer Zeit überhaupt auf den Schmuck szenischer Bilder. Sie sind nur in den für die Kölner Entwicklung weniger maßgebenden Werken vorhanden am reichsten

in der Bibel von St. Paul, von der allerdings einzelne Fäden nach Köln hinlaufen und die stilistisch zweifellos auf den Kölner Figurenkanon eingewirkt hat. Die Szenen gehören ikonographisch aber ausnahmslos dem Alten Testament an. Das wichtigste Sakramentar karolingischer Zeit dagegen, die für Bischof Drogo gefertigte Handschrift enthält einen ganz anderen, dem Inhalt des Sakramentars liturgisch angepaßten Bilderkreis. Dieser Brauch aber wird bereits am Ende des 10. Jahrhunderts aufgegeben und es tritt an die Stelle liturgischer Bilddarstellungen der des Festkreises des Kirchenjahres.

Bei dem Mangel besonderer szenischer Bildvorlagen in dem Kreise, aus dem die künstlerische Sonderart der Kölner Malerei vornehmlich abzuleiten ist, erscheint eine ikonographische Anlehnung an den Südwesten als einzige Möglichkeit für die neue niederrheinische Schule. Denn in der Reichenau war höchstwahrscheinlich durch Vermittlung der Benediktiner eine neue Ikonographie der vier Evangelien ausgebildet worden nach italienischen Vorbildern. Erst das Verhältnis zu dem später entstandenen und unten zu besprechenden Bilderkreis des Hitdaevangeliars verleiht der Erscheinung einen über das allgemeine hinausgehenden historischen Wert. Sind es doch gerade diejenigen Szenen, deren Darstellungen auch im Technischen den Anschluß an die südwestliche Kunst suchen. Es ist überhaupt bezeichnend, daß gerade die beiden aus der Kölner Schule erhaltenen Sakramentare, das aus St. Gereon so gut wie das Freiburger sich an jenen Kunstkreis anschließen. So sieht Muñoz im Pariser Sakramentar 10 501 im Farbigen Beziehungen zu Köln[75]). Er weist auf die den Kölner Handschriften verwandte Modellierung hin, die freilich in der Qualität überlegen ist und nur die allgemeine Ähnlichkeit mit dem Südwesten berührt, wie sie etwa im Inkarnat des Everger beobachtet wurde. Wichtiger ist schon die Übereinstimmung in den Initialen. Neben dem üblichen des Vere Dignum und Te igitur enthält es nämlich dem Gereonssakramentar entsprechend auch den Initial Dominus qui hodierna die und denselben D-Initial für den Ostersonntag.

Dies kleine Sakramentar lat. 10 501 hat die verschiedensten Zuweisungen erfahren. Seine mit Metzer Arbeiten verwandte Ornamentik, derentwegen es noch herangezogen werden soll, ließ Swarzenski an Metz denken. Genauerer wurde es von Haseloff neben dem Lorscher Sakramentar und dem Würzburger Einzelblatt der Verkündigung als entfernterer Verwandter der Gruppe des Registrum Gregorii in

Trier und Chantilly angegliedert. Diese Zuweisung führt also wieder auf den engeren Kreis derjenigen Handschriften, die für die künstlerische Sphäre des Sakramentars als maßgebend bereits erkannt wurden.

In die Nähe dieses Kodex scheint nun auch lat. 18 005 der Pariser Nationalbibliothek zu führen. Es ist eines der ganz wenigen Sakramentare, die von Voege der Liuthargruppe angeschlossen werden konnten. Seine Entstehung fällt nach 993, da der in diesem Jahre kanonisierte Uldalrikus genannt wird. Liturgisch weist es auf den Gebrauch in einer Trierer Kirche hin. Es enthält alle Szenen des Gereonssakramentars mit einer Ausnahme, der Anbetung der Könige, an deren Stelle in einer höchst merkwürdigen Anwendung der Komposition Pilatus getreten ist. Von vornherein muß betont werden, daß das Gereonssakramentar sich mitnichten etwa an die Bildfolge und Auswahl dieses Sakramentars gebunden gefühlt hat. Es gibt, wie hingewiesen, z. B. statt der Anbetung jene ganz andere Pilatusszene, läßt die Darstellung im Tempel und den Marientod ganz fallen und fügt dagegen dem Pfingstfeste die im Südwesten ganz unbekannte Völkerversammlung hinzu. Das ist für das ganze hier zu erläuternde Verhältnis zum Südwesten charakteristisch. Wie es im Technischen nur unterströmende Residuen sind, die Eingang finden, so herrscht im Ikonographischen freie Auswahl und selbst die Möglichkeit freier Umbildungen. Von einem Einfluß bindender Art kann also keine Rede sein. Es handelt sich vielmehr nur um Anlehnungen oder höchstens gelegentliche Entlehnungen, wie sie einem eklektischen Kunstschaffen zu eigen zu sein pflegen.

Als solche Anlehnung war bereits das Gregorbild erkannt worden. Ihm soll zunächst die Kreuzigung folgen. Es findet sich in ihr eine ikonographische Übereinstimmung, die eher für das südwestliche Werk als das Kölner von Interesse ist, denn der Typus des feierlichen Andachtsbildes wird in Köln gleichmäßig für Evangeliare wie Sakramentare angewandt. In den Reichenauern Evangeliaren dagegen tritt fast stets das Historienbild auf. In diesem Pariser Sakramentar dagegen findet sich der Andachtstypus, der auch im Darmstädter Missale 1046 erscheint[76]), das zur Echternacher Kunst rechnet. Die Übereinstimmung erstreckt sich bis auf die Art wie der Kreuzesstamm spitz eingerammt in den Boden ist.

Wichtiger und ebenso bezeichnend wie merkwürdig ist das Verhältnis des Pilatusbildes zum Südwesten. Zunächst ist der reiche und

fast prunkhafte Rahmen ein auffallender Fremdkörper in der Kölner Malerei. Es findet sich jedoch Ähnliches vielfach in der südwestlichen Kunst, und zumal die Rahmung der Initialen im Pariser lat. 10 501 sind ziemlich nahe verwandt[77]). Dieser engeren Beziehung zur Registrumgruppe entspricht dann die durchaus übereinstimmende Komposition des Bildes mit der im Südwesten allenthalben üblichen Anbetung der drei Könige[78]). Rechts sitzt Maria bzw. im Kölner Sakramentar Pilatus, von links nahn die drei Weisen bzw. die drei Kriegsknechte. Der Vergleich mit der Weisenanbetung der Hitda beweist, wie hier entsprechend der motivischen Umwandlung von einem Evangelisten zu einem andern, die später erörtert wird, eine ganze Szenenkomposition auf völlig verschiedene Darstellung übertragen wird. Darin liegt ein starker Hinweis auf das eklektische Verfahren des Kölner Ateliers. Die Übereinstimmung mit dem südwestlichen Sakramentar geht in einem Punkte noch über das allgemeine hinaus. Voege selbst bemerkt für dieses Sakramentar[79]), daß hier im Gegensatz zu den übrigen Darstellungen seiner Schule „die Architektur sich nur an einer Seite mehr im Grunde befinde". Dasselbe trifft auf die Darstellung in der Hitda zu, die dadurch schon hier ebenfalls mit dem Südwesten verknüpft werden darf. In der Pilatusdarstellung des Gereonssakramentars ist ein Goldgrund gegeben, der ebenfalls auf südwestliche Anregung zurückgeht, da er den streng eingehaltenen Streifengründen der Kölner Schule völlig widerspricht.

In der Darstellung der Frauen am Grabe ist zunächst bedeutsam das Auftreten der beiden Marien allein ohne die dritte Gefährtin. Es ist der rein erhaltene Typus der biblischen Erzählung, der erst Markus eine dritte Person hinzufügt. Die Zweizahl der Frauen ist üblich geblieben in der byzantinischen Kunst[80]), während in der südwestdeutschen Kunst die Dreizahl vorherrscht. Wenn also in Köln trotzdem nur die zwei Frauen auftreten, wird man darin sicher eine byzantinische Anregung erblicken dürfen. In dem Kölner Domkodex 218 (Abb. 29), der allerdings aus Limburg stammt und nicht dem alten Bestande angehört, erscheinen ebenfalls drei Frauen. Vom byzantinischen Schema dagegen weicht der Grabesbau ab. Es ist in der morgenländischen Kunst gewöhnlich das Felsengrab angedeutet, an dessen Stelle in der abendländischen entweder ein römischer Zentralbau tritt, der auch in der Lazaruserweckung verwendet wird, oder aber das Sarkophaggrab. Dieses ist hier gegeben. Jenen Typus des Kuppelbaues bringt vor allem als ein frühes abendländisches

Elfenbeinwerk die bekannte Reidersche Tafel im Bayrischen Nationalmuseum, die auch drei Frauen aufweist. Aber weder auf ihr noch im ganzen Bereiche der südwestdeutschen Kunst erscheinen die drei Wächter. Es mag das im Gereonssakramentar zusammenhängen mit der Verbindung des gegenüberstehenden Bildes der Grabesanordnung. Jedenfalls zeigt sich im Bilde der Frauen am Grabe ein ähnlicher ikonographischer Eklektizismus wie ihn Voege für die Liuthargruppe feststellen kann. Der allgemeine Zusammenhang mit den südwestlichen Vorbildern ist klar und geht bis in die übereinstimmende Kleidung und das Zepter. Wieweit in der Komposition byzantinischer Einfluß bemerkbar ist, wurde schon angedeutet.

Die Versammlung der Apostel beim Pfingstfeste entspricht im allgemeinen der südwestlichen Ikonographie, ohne aber besondere Beziehungen aufzudecken. Während aber dort zwei große Gruppen getrennt werden, deren linke Petrus führt, ist es hier eine einheitliche Gruppe, deren Mitte genau durch Petrus bestimmt ist. Sehr wichtig dagegen ist wieder ein unverkennbarer inhaltlicher Zusammenhang mit lat. 18 005. Unter den Handschriften der Liuthargruppe fügt nur die Darstellung in diesem Sakramentar der Apostelversammlung „gleichsam predellenartig eine Szene in kleineren Figuren" hinzu[81]). Es sind mit kurzen Tuniken bekleidete Laien, die von beiden Seiten herankommen. Voege vermutet es sei eine Illustration der Wirkung von Petri Rede. In der Tat scheint das die Anregung zu der in Köln ganz byzantinisch ausgebildeten Völkerversammlung zu sein. Darin läge also dann wieder ein Anzeichen, wie die vom Südwesten übernommene inhaltliche Anregung durch lebendige östliche Einflüsse umgestaltet und zu einem selbständigen Bilde erweitert wurde. Wie frei der Kölner Künstler damit umgeht, beweist die Umformung der Versammelten im Verhältnis zu dem in der Reichenau geltenden zweiten Typus. In ihm existiert eine größere Annäherung an das Kölner Bild. Im Aachener Ottonenkodex des Liuthar ist die Darstellung auf zwei Streifen verteilt, so daß die Apostel in zwei Reihen übereinander erscheinen, wobei Petrus die Gruppe oben rechts führt[82]). In der Kölner Darstellung sind beide Arten des Südwestens in sehr einfacher Weise verbunden, wieder ein Vorgang geschickter eklektischer Auslese. In Köln wie in der Liuthargruppe durchgehends fehlt übereinstimmend Maria.

Die Hinzufügung der Mutter Christi ist das einzige ikonographisch Wichtige, das die Darstellung der Himmelfahrt im Südwesten unter-

scheidet von der des Gereonssakramentars. Im übrigen ist hier die Übereinstimmung fast vollständig, wobei das neue Motiv in Köln wiederum auf eine byzantinische Anregung zurückgehen mag. Die Himmelfahrt findet sich in dieser Weise vom Egbertkodex bis zum Sakramentar 18 005 und darüber hinaus bis zum Pariser lat. 10 438 der spätechternacher Schule. Gerade mit diesem ist die Übereinstimmung am stärksten, wobei es von geringerer Wichtigkeit ist, daß der Echternacher Kodex ein Evangeliar und wohl später entstanden ist. Die typische Anordnung ist der in den Wolken stehende Christus von Engeln umgeben und unter ihm die von zwei aufwärts blickenden Engeln geführten Apostel. Im oberen Teile der Komposition liegt nun wieder in Köln eine eklektische Umbildung im Sinne der Reiderschen Tafel vor: Christus wird von der Dextra Dei empfangen.

Dieser Typus scheint für die Himmelfahrt ganz allgemein im 11. Jahrhundert gebraucht worden zu sein. Jene hinweisenden Engel bringt u. a. auch die Himmelfahrtsdarstellung des Elfenbeines der Sammlung Spitzer in Berlin[83]). Vor allem soll aber in diesem Zusammenhange auf die reizvolle und etwas rätselhafte Tafel des Kölner Schnütgenmuseums hingewiesen werden. Sie stimmt ikonographisch völlig mit den buchmalerischen Darstellungen überein und bietet stilistisch ein getreues Gegenstück zum Kölner Figurenkanon, so daß unbeschadet ihres Zusammenhanges mit der verwandten Tafel[84]) für dieses Exemplar rheinische Entstehung zu Anfang des 11. Jahrhunderts angenommen werden muß. Der ganze Typus erscheint überall verbreitet z. B. in der Bibel von St-Omer[85]). Für seine Herkunft ist durch eine Reihe von Kunstwerken der Ursprung aus der syrischen Kunst des frühchristlichen Zeitraumes gesichert. In karolingischer Zeit erscheint die Komposition auf zwei Elfenbeintafeln in Berlin und Petersburg[86]). Sie wird in byzantinischen Werken stets beibehalten und läßt sich rückwärts bis zum Rabulaevangeliar vom Jahre 586 in der Florentiner Laurenziana[87]) verfolgen, genau wie der Typus der historischen Kreuzigungsdarstellung.

Technische und ikonographische Vergleichungen haben zu dem Ergebnis geführt, daß die Anfänge der Kölner Buchmalerei in ottonischer Zeit bei allem Gegensatz zur führenden deutschen Kunst und bei aller Eigenart doch nicht ganz von der im Vordergrund der zeitgenössischen Entwicklung stehenden südwestlichen Kunst unbeeinflußt geblieben sind. Es war sogar möglich, den engeren Kreis von Handschriften festzustellen, auf den jene Einwirkungen zurück-

zuführen sind. Im Laufe der Entwicklung wird sich der Einfluß dieser südwestlichen Malerei noch mehrfach, jedesmal in einer anderen Form und auf einem anderen Gebiete, bald dem der Technik, bald des Stiles, bald der Ikonographie nachweisen lassen. Jedesmal sind dabei andere Voraussetzungen im Spiele, von deren Ermittlung gewöhnlich auch Aufschlüsse über die zeitliche Entstehung der betreffenden Werke sich ergeben.

Zunächst soll im Anschluß an die ikonographischen Erörterungen, die für jede Untersuchung frühmittelalterlicher, abendländischer Kunstwerke unvermeidliche Frage nach dem byzantinischen Einfluß genauer umschrieben werden. Denn eine Lösung auch nur partieller Natur darf billigerweise hier nicht erwartet werden.

Schon Haseloff weist auf den unverhältnismäßig starken Bestandteil byzantinischer Elemente in der Kölner Buchmalerei hin[88]). Von vornherein ist jedoch dabei eine klare Scheidung vorzunehmen zwischen den hier behandelten schulbildenden Handschriften und den großen Evangeliaren. Wo bei diesen letzteren vom Byzantinismus zu reden ist, geschieht das stets unter der stillschweigenden Voraussetzung einer durch das Meduim der karolingischen Malerei bereits vollzogenen Transformation. Alles was im Typus der Evangelisten als byzantinisch bezeichnet werden kann, ist ebensosehr karolingisch. Die Frage nach der Herkunft und Vermittlung der für die karolingische Malerei maßgebenden byzantinischen Vorbilder ist durchaus ein eigenes aus dem Rahmen dieser Untersuchung herausfallendes Problem. Das Byzantinische der Evangeliare kann ruhig als gegebene Größe hingenommen werden. Nur der lebendige Einfluß, der nicht schematisch und akademisch zu erklären ist, kann ein historisches Interesse beanspruchen.

Auf den starken syro-byzantinischen Einflüssen in Nordfrankreich, die sich unter anderem in der von Goldschmidt[89]) festgestellten Zweiteilung der Psalmen äußern, wie im Utrechtpsalter, war bereits hingewiesen worden. Es wird sich später darlegen lassen, wie durch ihn schon im endenden 9. und beginnenden 10. Jahrhundert die Umbildung des männlich-kräftigen Evangelistentyps in den morosen und greisenhaften vollzieht. Es darf als sicher angenommen werden und wurde von älteren Forschern auch stets betont[90]), daß am Niederrhein stets byzantinischer Einfluß lebendig war. Die kirchliche und künstlerische Verbindung mit Nordfrankreich werden ihm den Weg gewiesen haben. Dazu tritt dann unter dem Einfluß von Ottos II.

Gemahlin, Theophano, ein neu belebender Faktor. Es ist nicht unwichtig, daß gerade Köln zu ihr in engere persönliche Verbindung tritt. Erzbischof Gero hatte sie 971 in Byzanz zur Hochzeit abgeholt, die 972 stattfand. Seit Ottos Tode 983 hat sie wiederholt — wenn auch nicht ständig, wie man früher glaubte — im Pantaleonsstifte gewohnt und wurde hier 991 von Erzbischof Everger beigesetzt. Gestorben ist die Kaiserin allerdings nicht hier, sondern in Nymwegen. Vielleicht hat der Tod dieser fremdländischen Majestät auf den jähen und leidenschaftlichen Kölner Erzbischof sehr tief eingewirkt und ein Zusammenhang mit dem ganz ungewöhnlich zerknirschten Widmungsbilde in seinem Kodex scheint nicht ganz ausgeschlossen.

Jedenfalls ist in diesem Blatt am ehesten ein Einfluß byzantinischer Proskynesis denkbar. Wenigstens was die formale Darstellung des Vorganges angeht. Denn das Inhaltliche und Psychologische ist dem Zeitempfinden durchaus nicht fremd. Lamprecht macht auf dergleichen überströmende Gefühlsäußerungen bei den Menschen des 11. Jahrhunderts einmal aufmerksam. Es ist der literarisch überlieferte Bericht eines Klerikers an den Bischof Azeko von Worms mit einer Schilderung des Fußfalls Konrads II. vor seinem Sohne, dem späteren Kaiser Heinrich III. Immerhin dürften aber derartige Äußerungen auch dem byzantinischen Hof- und Diplomatenzeremoniell zu verdanken sein. Eine der Kölner ziemlich nahe verwandte Widmungsszene findet sich im Goslarer Evangeliar[91]). Zwar ist diese Handschrift erst im 13. Jahrhundert entstanden. Ihr historischer Charakter aber weist keinerlei Beziehung zu den damals gerade entstandenen thüringisch-sächsischen Buchmalereien mit ihrem blühenden Byzantinismus auf, sondern ist noch ganz im Stile der mittelbyzantinischen Kunst gehalten. Sicher ist der Fall für die frühe Zeit des endenden 10. Jahrhunderts sehr selten und findet im Südwesten und nicht einmal in der so stark byzantinisierenden südöstlichen Donaumalerei eine Parallele. Eine schon ins Abendländische übersetzte Darstellung bietet der Kodex 17 in Einsiedeln[92]). Aber erst im 12. und vor allem im 13. Jahrhundert wird diese devote Art der Darstellung, deren bekanntestes Vorbild das Kaisermosaik der Hagia Sophia ist, häufiger. Und da ist es wieder am Rhein, wo sich die markantesten Vorbilder finden. So erscheint die Proskynesis auf einem der älteren Fenster der Kirche in Kappenberg und sprechender noch auf dem aus Bingen stammenden gewirkten Antependium des Mainzer Erzbischofs Siegfried und der Herzogin Agnes im Musée

Cinquantenaire in Brüssel[93]). Nirgendwo aber ist jenes vollkommene Hinstrecken der ganzen Figur, jenes im Staubeliegen der ganzen Kreatur so nachdrücklich gegeben, wie im Evergerlektionar. Meist ist es nur ein Hinsinken, das der freundlichen Aufrichtung sicher ist, wie es so bezeichnend in der bekannten Abmachung Barbarossas mit Papst Alexander historisch überliefert ist. So erscheint es auch im Narthex der Hagia Sophia und im Widmungsbilde der Juliana im Wiener Dioskorides. Dagegen findet sich das Motiv in seiner ganzen Stärke im Bilde des Admirals Georgios in Palermo, der die Jungfrau verehrt[94]).

Hinzu kommt die freilich orthographisch fehlerhafte griechische Inschrift über den Kirchenfürsten, von denen Paulus einen für ihn freilich ganz allgemein üblichen byzantinischen Typus hat. Petrus dagegen entspricht ganz dem abendländischen römischen Vorbilde der Mosaiken. Auch ist jene griechische Inschrift nichts Absonderliches und findet sich beispielsweise in Köln in dem Namen des Malers Gundold im Stuttgarter Evangeliar. Gerade dieser Fall zeigt deutlich das Spielerische des Gebrauches der fremden und etwas exotisch empfundenen Sprache.

Bei der Beurteilung jener ausdrucksvollen Geste des Everger ist nun allerdings hinzuweisen auf den ganz ungewöhnlich starken Ausdruck, der das menschliche Leben des 11. Jahrhunderts beherrscht. Er findet seinen künstlerischen Niederschlag in den gewollt übertriebenen Gesten der monumentalisierenden Reichenauer Kunst, die manchmal hart ans Drastische streifen, wie schon in der Bamberger Alkuinsbibel und den Reliefs der Hildesheimer Bernwardstüre. Trotzdem aber möchte das Widmungsbild des Everger doch eher auf ausdrücklichem Wunsch des Bestellers nach byzantinischem Vorbilde gearbeitet sein, zumal sich darin mehr von höfischem Zeremoniell als von künstlerischem Ausdruckswillen findet. Es muß aber betont werden, daß sowohl diese Geste als auch die des nach griechischem Gestus segnenden Engels der Verkündigung und die ebenfalls an griechische Vorbilder erinnernde Haltung der Maria mit den vorgestreckten Händen, versprengte und nicht einmal konsequent angewandte Reminiszenzen sind. Gerade der Umstand, daß es ungewöhnliche Vorbilder sind, die befolgt und gar noch übertrieben werden, beweist, daß es sich zwar um unmittelbare lebendige Entlehnungen aus der zeitgenössischen byzantinischen Kunst handelt, daß man sich aber des Fremden und Seltenen bewußt ist und es als solches und vielleicht gerade darum bringt.

Vor allem gilt das auch von dem Bilde der Völkerversammlung; der erste Eindruck dieser sehr selten gegebenen Darstellung ist ganz byzantinisch. Zumal tragen dazu die fünf in ganzer Figur sichtbaren Männer bei, die die vorderste Reihe füllen. Sie sind im Typus und teilweise auch in der Kleidung — auffallend der zweite von rechts — getreue Nachahmungen griechischer Vorbilder. Das bedeutendste Analogon dazu bieten die beiden bekannten Mosaiken des Justinian und der Theodora im Chore von St. Vitale in Ravenna. Hinter diesen Führern erscheint dann die Masse des Volkes nur durch die überschnittenen Köpfe angedeutet. Diese Art der Hintereinanderreihung ist der sich vom illusionistischen Tiefenbild zur dekorativ aufgefaßten Fläche entwickelnden Kunst des 11. Jahrhunderts nichts neues. Wohl aber liegt darin der Beweis für eine Übernahme aus der fremden Kunst, wenn dieses Kunstmittel in Köln angewandt wird, wo sich die naturalistische Perspektivenauffassung so ausdrücklich zu behaupten sucht. Auch herrschen die byzantinischen Typen vor. Es finden sich außerdem aber auch ausgeprägt abendländische und speziell dem Stile des Gereonssakramentars entsprechende Köpfe darunter, wie der Greis mit Büschelhaar, der seine Verwandtschaft mit dem Josef der Geburt nicht verleugnet. Es soll angedeutet werden, daß diese Hintereinanderreihung der Figuren, zumal in der syrischen Kunst des 5. und 6. Jahrhunderts, beliebt ist. Jene illustrativen Szenen des Rabula bringen sie durchweg. Ein unmittelbarer Einfluß dieser Kunst ist natürlich schon wegen des Zeitunterschiedes ausgeschlossen. Das Motiv ist längst auf dem Wege über die süditalienischen Benediktinerklöster allgemeines Gut des südwestdeutschen Bilderschatzes gewesen, als von hier aus die Übernahme durch das Kölner Atelier vollzogen wurde. Aber es ist sehr auffallend, wie auch hier wieder das Byzantinische direkt auf jene entlegene syrische Kunstprovinz weist, während man in den Szenenbildern karolingische Handschriften, wie der Paulsbibel in Rom, viel eher an das unmittelbare Vorbild römischer Mosaiken etwa in Art derer von St. Maria Maggiore geführt wird.

Eine weitere Beobachtung dürfte genauer den Weg anzeigen, den der hier festgestellte byzantinische Einfluß gegangen ist. Man wird unschwer auch in der Apostelversammlung byzantinisierende Typen feststellen können, wenn man als Maßstab des spezifisch Abendländischen den Petruskopf festhält. Fast alle übrigen entsprechen genau den Köpfen der Völkerversammlung. Zwei von ihnen bieten

nun bemerkenswerte und für den historisch-genetischen Zusammenhang der ganzen Schule höchst bedeutsame Anhaltspunkte. Es ist der Apostel links neben Petrus und der nur zum kleinsten Teil sichtbare Apostel in der rechten Ecke der oberen Reihe. Jener erste entspricht im ganzen Kanon der Figur, im Motive — die Linke hält das Buch, die Rechte erhoben vor der Brust — in der Gewandung bis auf Einzelheiten des zackigen Saumes und des Haarausschnittes, endlich überzeugend im Gesichtspunkt genau dem Lukas des Mailänder Evangeliars. Der zweite hervorgehobene Apostel entspricht im Typus und Ausdruck des Gesichtes ebenso genau dem Lukas des Gereonsevangeliars im Kölner Stadtarchiv und etwas modifiziert dem mit diesem verwandten selben Evangelisten im Gießener Evangeliar. Man kann den Vergleich noch weiter ausdehnen: der erste rechts stehende, priesterlich gekleidete, kahlköpfige Greis der vorderen fünf führenden Männer kehrt wieder im Matthäus des Mailänder Evangeliars. Der ihm entsprechende zu äußerst links stehende, dunkelbärtige Mann läßt sich trotz einiger geringfügiger Abänderungen im Johannes des Ambrosianakodex wieder erkennen.

Die scheinbar so rein byzantinische Komposition setzt sich also aus mehreren verschiedenen Elementen zusammen. Der Gesamtcharakter ist zwar byzantinisch; es läßt sich aber kein unmittelbares Vorbild außer jenen ganz allgemeinen in Ravenna nachweisen. Die Vorderreihe für sich genommen kann allenfalls mit jenen ravennatischen Mosaiken verglichen werden. Die dahinter aufgereihten Massen entsprechen aber schon einer eingebürgerten abendländischen Tradition. Worauf diese in Köln zurückgeht erhellt endlich aus dem angestellten Vergleich der Typen mit den späteren Handschriften. Denn es kann keinem Zweifel unterliegen, daß die Vorbilder jenes Mailänder Evangeliars und aller von ihm abhängigen Handschriften in der nordfranzösischen Schule des Kodex aureus von St. Emmeran zu suchen sind, der wahrscheinlich in Corbie entstand.

Mit dieser Feststellung ist zunächst eine Brücke zu den übrigen Handschriften geschlagen. Was aber hier das Entscheidende und Beweisende ist, betrifft den im Ganzen und in einigen Einzelheiten wie vor allem in den Typen festgestellten byzantinischen Einfluß des Kölner Bildes. Daß er nicht auf unmittelbare Einwirkung zurückgehen kann, erhellt aus stilistischen und zeitlichen Elementen, denn die lebendige Vermittlung, von der eben gesprochen wurde, muß man sich vorstellen auf dem Wege von byzantinischer Vorlagen und Han-

delsübertragung, nicht durch ausübende Künstler. Man darf nie vergessen, daß der hier angetroffene byzantinische Stil der justinianischen Ära angehört. Der dem Sakramentar zeitlich entsprechende Stil in der byzantinischen Kunst beginnt sich erst um die Mitte des 10. Jahrhunderts auszubilden und steht unter einem stark hellasierendem Renaissanceeinfluß, wie er in den Pariser Gregorshomologien und Basiliuspsalter sowie in dem vatikanischen Menologium erscheint. Aus diesem Verhältnis schon geht deutlich hervor, daß dieser byzantinische Einfluß irgendwo aus zweiter Hand vermittelt sein muß. Dieses Medium ist eben die nordfranzösische karolingische Renaissancekunst. Schon die hier angestellte Untersuchung kann unmittelbar die Vorbilder der einzelnen Figuren im Umkreise der Schule von Corbie feststellen. Damit ist für einen ganz bestimmten Fall die Herkunft und Vermittlung des byzantinischen Einflusses aufgeklärt. Der historische Vorgang entspricht durchaus der weiterhin darzulegenden Genesis der gesamten Kölner Schule und kann als typisches Beispiel dafür angesehen werden, durch welche Faktoren das künstlerische Schaffen des frühen Mittelalters bestimmt wird.

Ohne eine Einzelanalyse des eigenartigen figürlichen Stiles hier bereits zu geben — er soll im Zusammenhang mit dem Hitdaevangeliar besprochen werden, um die Zugehörigkeit aller Handschriften zu einem Schulzentrum zu beweisen — ergibt sich doch deutlich die kunsthistorische Stellung des Evergerlektionars und des Gereonssakramentars. Ihr technischer und ikonographischer Charakter erweist sie als Glieder einer ganz bestimmten, durchaus eigenartigen Schule, die von einer den Anschauungen der südwestlichen deutschen Malerei entgegengesetzten Tradition ausgeht, dabei aber doch Elemente dieser Kunst in sich verarbeitet. Wenn es die Aufgabe dieses Kapitels war, die Grundlagen der Schulen in ihrer Eigenart und Selbständigkeit zu stabilieren und dabei von vornherein das Verhältnis zur führenden deutschen Kunst klarzulegen, so wird es nunmehr darauf ankommen, weitere Handschriften mit den analysierten zu verbinden und den Zusammenhang dieser ottonischen mit der karolingischen nachzuweisen.

III

Der malerische Hauptstil

Wenn in den beiden konstituierenden Werken der Kölner Schule neben einer von malerisch-illusionistischen Anregungen ausgehenden Technik Einwirkungen der auf flächig-dekorativen Wirkung bedachten südwestdeutschen Kunst und vor allem ikonographische Vorbilder dieser letzteren nachweisbar waren, so betreten wir mit den großen Evangeliaren, die als die Hauptwerke der Kölner Schule zu betrachten sind, den Boden der rein malerischen Tradition und ebenso der rein nordfranzösischen Ikonographie der karolingischen Renaissanceschulen.

Seiner Technik und Provenienz nach schließt sich an das Sakramentar von St. Gereon ein ebenfalls daher stammendes Evangeliar an, mit dem die Reihe der wichtigen Evangelienhandschriften begonnen werden soll.

Evangeliar aus St. Gereon

Köln, Stadtarchiv M. 312.

Munoz, Miniature della scuola di Colonia in l'arte XI, Fasc. III, Beissel, Evangelienbücher, S. 278 mit Abbildung des Lukas.

Voege, eine deutsche Malerschule, pag. 174.

Michel, Histoire de l'art. Größe 32,7 × 24,1 cm, Blattzahl 223.

Vorreden: Novum Plures, Ammonins, Sciendum. Kapitelzahlen 27, 11 (es fehlen 2 Blätter), 21, 14.

Das Evangeliar ist einreihig in 24 Zeilen mit brauner Tinte von einer Hand geschrieben. Die Bilderausstattung bringt zu Anfang die Majestas Domini und vor jedem Evangelium den Evangelisten mit einem zugehörigen Ziertitel, der bei der Majestas unbeschrieben ist, folgendem Incipit und Initial sowie einem Blatt mit hervorgehobenem Anfangstext. Zu Anfang des Evangeliars die Kanones. Die Einrichtung ist für alle Evangelienhandschriften der Kölner Schule, die im strengen Sinne alle Evangelistaren sind, typisch.

Fol. 12b. Majestas Domini (Abb. 25). 24,3 × 16,2. Der männlich kräftige, dunkelbraun bärtige Christus sitzt auf der Weltscheibe umschlossen von der Mandorla. Diese hat klaren, waschblauen Grund, der unmittelbar auf das Pergament aufgetragen ist. Im Rahmen

unterscheidet man ein malerisch verwaschenes bräunliches Rosa, von dünnem Mennigkontur begrenzt, von dem Goldrande, der sicher und sauber ausgeführt ist. Ein zackenähnlicher weißer Punktrahmen schließt die Mandorla nach außen ab. Auf dem waschblauen Innengrund sind konzentrisch geführte weiße Doppelrahmen aufgemalt. Die Weltscheibe ist rosabraun im Grunde, durch konzentrische weiße Kreise gelichtet und nach außen durch einen auf schwarz aufgemalten weißen Zackenrahmen umschlossen. Zwei große goldene Himmelssterne stehen seitlich. Christus trägt lang herabfallendes violettbraunes, von schwarzen Tuschlinien durchzogenes Haupthaar. Das Gesicht ist eher etwas eckig als oval, der Ausdruck bei aller Männlichkeit doch ein wenig ältlich mit einem fast schmerzlichen Zug um die Lippen. Die Stirne ist niedrig und breit, die Brauen durch braunroten flachen Strich in Begleitung breiterer weißer Streifen angedeutet. Unter den großen Augen ein grünlicher Schattenkontur, der auch die lange weißgehöhte Nase auf der linken Seite begleitet. Die Modellierung ist in einem mit violett durchmischten hellrötlichen Ton mit viel Deckweiß ausgeführt. Die Ohren sitzen anatomisch willkürlich viel zu hoch in Augenhöhe, fast wie ornamentalische Schnörkel behandelt, in der Modellierung des segnenden rechten Armes und der Hand mit ihren knochigen Fingern tritt das Rot vor dem Deckweiß zurück. Die Kleidung besteht aus einem dunkelgrünen mit helleren Nuancen wie einer Valeurfarbe gelichteten Leibgewand, das am Halse schwarz und zackig ausgeschnitten ist, und einem violetten Obergewand, das reich mit Goldpunkten besät ist. Die Linien der Falten sind durch milchig-weiße Höhung angedeutet, während die pastosen Fransen des unteren Saumes etwas ins Grünliche spielen. Die unbekleideten, ziemlich gut ausgeführten Füße ruhen auf einem hellgrünen ganz malerisch mit Weiß modelliertem Schemel, dessen Goldränder durch eine der Ornamentik des Everger verwandte Metzer Ranke verziert ist, das von der Linken auf dem Knie aufgestützt gehaltene Buch hat weiß gehöhte Ornamente. Es hat das in Köln übliche Format, im Gegensatz zu mehreren anderen Buchdarstellungen, die, wie der Gregor des Sakramentars in Echternach, das bevorzugte längliche Schmalformat haben. Ganz malerisch ist der Streifengrund ausgeführt, in einer Mischung von schmutzigem Grünblau, gelb durchsetztem Grün, blutrotem Braun und bräunlichem Rosa. Weiße Höhungslinien und abwechselnd schwarze und weiße Streifen trennen zwanglos die malerisch verwaschenen und ineinandergezogenen Flächen. Der rosa-

braune Rand ist in feste Goldleisten gefaßt. Weiße Metzer Ranken entsprechen hier wiederum dem Evergerlektionar.

Der Typus dieses Christus in der Weltglorie ist in der Kölner Schule allenthalben beibehalten worden. Die gesamte Komposition des Blattes mit dem übereinander aufgereihten Symbolen und Propheten hat sich in Köln sogar in ganz eigenartiger und selbständiger Weise entwickelt. Auch dafür mag als Prototyp zunächst die eingehende Beschreibung des Blattes im Gereonsevangeliar zu Ende geführt werden.

Den einzelnen Streifen des Grundes entsprechend sind zunächst unter dem Schemel des Christus die vier großen Propheten Jesaias, Daniel, Hesekiel, Jeremias abgeordnet. Seitlich der Mandorla folgen dann die Symbole, Markuslöwe und Lukastier, Matthäusengel und Johannesadler. Ihre Folge verläuft stets auch in den anderen Schuldarstellungen von links oben nach rechts unten, so daß jedesmal der erste und vierte bzw. der zweite und dritte zusammengenommen sind. In diesem Falle erscheinen im höchsten Streifen zwei singende und lobpreisende Engel, an deren Stelle in den übrigen Majestasbildern zwei der hier vereinten Propheten zu treten pflegen.

Diese Figuren sind sämtlich in helleren Farben ausgeführt, nur Daniel und Hesekiel sind tief violett. Alle Propheten und natürlich auch die Engel sind unbärtig, das Inkarnat ist rotbraun mit sehr viel gestoßenem Deckweiß, die bunten Flügel sehr malerisch in der Ausführung, aber mit festen schwarzen Tuschkonturen umzogen, die die Farben noch mehr zur Geltung kommen lassen. Die Nimben sind alle in Gold mit schwarzen, weißpunktierten Rahmen ausgeführt.

Die Darstellung der Majestas Domini geht literarisch zurück auf die Vision des Jesaias 66, 1. Sie findet sich bereits in der karolingischen Malerei in den beiden Fassungen, die auch in ottonischer Zeit und speziell in Köln beibehalten werden. Die gebräuchlichere ist die etwas reduzierte Art: Christus in der Blattmitte von der Mandorla umschlossen, in deren Zwickel die vier Symbole untergebracht werden. So erscheint die Darstellung im Evangeliar du Fay und im Lotharevangeliar[95]). Von hier aus ist sie in die Echternacher und zumal in die Kölner Malerei übergegangen. In der Reichenau fehlt sie, und ihre Beibehaltung in jenen beiden Gruppen ist als ein karolingisches Residuum aufzufassen, daß in Echternach als ein neben der besonderen Ornamentik selbständig fortgebildetes Element bei der Be-

urteilung des Abhängigkeitsverhältnisses von der Reichenauer Kunst bewertet werden muß. In Köln erscheint nun in ottonischer Zeit auch jene zweite Fassung, die im Gereonsevangeliar vertreten ist, nämlich die Reihenkomposition. Sie erschien in karolingischer Zeit am deutlichsten vorgebildet in der Viviansbibel[96]), also in einer Handschrift, die das führende Werk einer zwischen der Ada und den Renaissanceschulen stehenden Gruppe ist, hier aber sind die einzelnen figürlichen Teile in ein ornamentales Rahmenwerk verflochten. Diese Form erscheint übereinstimmend in den Echternacher Handschriften, wie dem der Registrumgruppe angehörenden Evangeliar der St-Chapelle und dem zwischen diesem und der späteren provinziellen Schule stehendem Evangeliar von Luxeuil. Ganz unzweifelhaft ist von hier aus, wie so manches andere, auch diese ikonographische Formulierung in Köln eingedrungen. Maßgebend dafür sind nicht nur die reinen Majestasbilder, sondern auch die Darstellungen Christi und der Evangelisten auf einem gleichen Blatt. In dieser Form erscheint das Thema auch in der Palastschule, und zwar in dem Xantener Evangeliar in Brüssel[97]). Oben thront Christus auf der Weltscheibe, unter ihm die Symbole in einer Reihe nebeneinander und darunter in gleicher Nebeneinanderordnung die vier Evangelisten. Vielleicht hat diese Art von Vorbildern im Verein mit jenen aus Echternach her wirksamen die ganz eigentümliche Kölner Fassung bestimmt. Ähnlich befand sich das Thema dargestellt in einer monumentalen Fassung im alten 814 geweihten Petersdome. Da thronte in der Apsis Christus mit zwei Cherubinen und den Aposteln darunter. Wenn diese Komposition ähnlich wie die wenigstens in einer alten Nachzeichnung[98]) erhaltene des Aachener Münsters ohne weiteres mit römischen Apsidenmosaiks zu verbinden ist, so ist doch ein byzantinischer Einfluß auf die spezifisch Kölner Fassung des Gegenstandes nicht ausgeschlossen. Zunächst fehlt ihr das in Echternach übliche Rahmenwerk, das in Köln ebenso unbekannt ist, wie es in Regensburg seine reichste Ausbildung im Anschluß an den nordfranzösischen Kodex aureus gefunden hat. Das Schema wird in Köln den streng gepflegten Streifengründen angepaßt. Übereinstimmend damit erscheint die Komposition nun auch sehr häufig in byzantinischen Kleinkunstwerken des 10. und 11. Jahrhunderts. Es seien hier genannt, das Kaiserbild im Pariser Basiliuspsalter[99]), in dem die Aufreihung von Medaillons und Engeln gegeben ist. Besonders beliebt ist diese Anordnung der Reihenkomposition in byzantinischen Elfen-

beinen. So erscheint Maria in ganzer Figur in der Mitte, von den Brustbildern der Aposteln gerahmt in einer Platte des Cluny-Museums. Verwandt ist das Elfenbein des Louvre, auf dem Christus in Begleitung der Bücher haltenden Apostel erscheint. Der Typus ist jedenfalls der griechischen Kunst durchaus geläufig, wie auch das kreuzförmig geschnitzte Diptychon der Sammlung Dutuiti im Louvre und die Kreuzigung der Sammlung Doistau mit dem übereinandergereihten der Figuren der Maria, des Johannes, der Soldaten und zweier Engel zeigen[100]).

Jene beiden Cherubime des Dommosaiks mögen ähnlich gefaßt gewesen sein wie die adorierenden Engel des Majestasbildes im Gereonssakramentar. Es ist das die ornamental-dekorative Art, wie sie zumal in der Kölner Emaillekunst des 12. und 13. Jahrhunderts wieder auflebt[101]) und sich auch in der Steinplastik vorfindet. In karolingischer Zeit verwendet sie bereits das Drogosakramentar. Diese Anordnung des Gereonssakramentars nimmt eine mittlere Stellung ein zwischen der reinen Reihenkomposition und der Zwickelanordnung. Jene seltsame erstere aber scheint die in Köln bevorzugte gewesen zu sein. Sie tritt in strengster Durchführung auch auf der großen Elfenbeinplatte des Kölner Kunstgewebemuseums auf, die nach Vergleich mit den Majestasbildern der Handschriften unbedenklich als eine Kölner Arbeit aus gleicher Zeit angesprochen werden kann[102]). Selbst in ihrer Technik und der etwas derben stilistischen Ausführung erinnert sie an den Kölner Schulstil und möge daraufhin besonders mit dem entsprechenden Blatte des Gundoldevangeliars verglichen werden. Das Schema der Reihenkomposition wird nach 1100 gänzlich aufgegeben, und es tritt an ihre Stelle der einfachere Typus der Zwickelkomposition, der sich bis ins 14. Jahrhundert hinein immer wiederholt findet, wie die schon völlig gotischen Arbeiten eines Buchdeckels im Kölner Kunstgewerbemuseum und das böhmische Evangeliar des Johannes von Troppau (1368) in der Wiener Hofbibliothek[103]) zeigen.

Das Blatt der Majestas vermag auch noch in einer anderen Beziehung zu interessieren. Der Stil der Propheten und Engel ist in manchem von dem späteren zu analysierenden Figurenkanon der Kölner Schule verschieden. Es fällt hier besonders eine für Köln ungewöhnliche Belebung der Geste auf, und desgleichen der Typus kleiner, etwas breiter und ziemlich dickköpfiger Gestalten der Propheten. Sie finden unstreitig im Stile der Reichenau die nächsten

Analogien. In Köln selber kommen ihnen am nächsten die freilich noch ungleich stärker beeinflußten reichenauischen Figuren des Bamberger Evangeliars. Aber gerade dieser Vergleich mit dem im Gereonsevangeliar verkörperten reinen Kölner Stil beweist wiederum eine Verarbeitung westlicher Stilelemente, die schon in den grundlegenden Handschriften nachweisbar war. Die Zeichnung der Figuren ist nicht besonders geglückt. Daß aber ihr Künstler von reichenauischen Vorbildern nicht ganz unberührt geblieben ist, beweisen auch die auf einigen Blätter (Fol. 139a, 140, 151b, 163a) eingestreuten Figürchen, die in ihrer verhältnismäßigen Vollendung wie Übungen einer Hand anmuten, die sich in den ausgeführten Bildern einer ihr nicht ganz kongruenten Schuldisziplin stilistisch fügen muß. Entnommen sind sie aber eher den nordfranzösischen Vorbildern.

Ist somit auch für die führende Handschrift der malerischen Hauptgruppe ein wenigstens mittelbarer südwestlicher Einfluß aufgedeckt, so beginnt mit ihren Evangelistenbildern nunmehr die Herrschaft der nordfranzösischen Kunstkreise. Sie müssen zunächst daher eingehend beschrieben werden.

Zwischen der Majestas und dem Matthäusanfang sind zunächst Fol. 14 und 198 die Kanones eingeführt.

Fol. 21. Matthäus (Abb. 26), 21,9×16,6 cm.

Der ziemlich groß ausgeführte Evangelist sitzt auf einem festgefügten ganz in Gold mit weißen Ranken ausgeführten Thron, den eine karminrote Rolle als farbiger Mittelpunkt des Bildes deckt. Seine Haltung ist frontal, das morose Gesicht und die geradeausblickenden Augen sind nachdenklich. Er trägt bläuliches und weißgehöhtes Haupt- und Backenhaar. Der Bart läuft in zwei durch schwarze Einzeichnung geteilte Spitzen aus. Die Modellierung ist in Lederrot mit Deckweiß ausgeführt. Über den Augen bezeichnet ein schwarzer Strich Brauen und Augenknochen. Der schiefe Mund schiebt die Unterlippe vor. Die Linke hält das aufs Knie aufgestützte Buch, die Rechte eine Goldfeder. Das Gewand besteht aus einem sehr malerisch liusgeführten waschblauen Leibrock mit violettgrünen, ins Weiß geachteten Stellen. Der violettbraune Mantel ist weiß gehöht. Er fällt von der linken Schulter herab und ist in einer großen Schleife um den Leib gebunden, deckt das rechte Bein und liegt auf dem linken Arm auf. Er hat tiefe Falten, die in oval geschwungenen Parallelen verlaufen. Ein goldener Nimbus mit weißem Perlenrand liegt um das Haupt. Der Streifengrund ist sehr verwaschen in dunklen schmutzig-

grünen, purpurbraunen, weißgehöhten Flächen ausgeführt. Der blaue Palmettenrand ist in goldene Leisten gefaßt.

Fol. 73. Markus (Abb. 27). Der farbige Charakter dieses Blattes weicht von den übrigen und der ganzen Kölner Gruppe auffallend ab. Es ist ganz hell gehalten und seine Technik entspricht nicht der strengen öligen Deckmalerei, sondern nähert sich einem Guascheverfahren. Der Evangelist ist in seegrüner Tunika und rosagrauem Überwurf, der auf dem Rücken in einen spitzen Zipfel ausläuft, gekleidet. Die tiefen schattenreichen Falten des Matthäus sind hier durch große Flächen ersetzt, über die weitgeschwungene Faltenlinien gezogen sind. Goldene Streifen und Flecken zieren die farbigen Gewänder. Das Inkarnat ist in ganz hellem Rot mit sehr zartem Weiß modelliert. Die Stirn ist hoch und kahl, das Haar eisgrau-bläulich-grün. Markus sitzt nach rechts übergeneigt und schreibt in das auf einem Pulte aufliegende Buch. Der truhenartige Sitz ist grau, weiß gelichtet, der Schemel schmutzig-schieferblau durch eine Zickzacklinie ornamentiert. Im malerisch-verwaschenen Streifengrund herrscht ein breites warmes Gelb und helles Rosa vor.

Fol. 110. Lukas. Das Blatt wendet sich wieder der dunklen und verschwommenen Technik zu. Der Grund ist grünlich-tiefblau in der bekannten schmutzig-schillernden Unbestimmtheit sowie in Purpurblau mit Weißhöhung gehalten. Der bartlose Evangelist sitzt frontal auf einem Faltstuhl mit Drachenköpfen[104]). Der Sitz ist waschblau. Dies Waschblau ist die einzige Lokalfarbe in dem ganz dunkel tonig gehaltenem Bilde. Die Linke hält die goldene Schreibrolle, die Rechte tunkt die Feder ein. Das Pult ist in den üblichen Formen ausgeführt: Gedrechselter Träger auf einem Dreifuß. Zu Seiten des Evangelisten stehen zwei fast schwarze, weiß und goldgehöhte Bäumchen, zu seinen Füßen vier goldene Vögel. Das Gewand zeigt hier purpurbraune, mit weißen Parallelstrichen gehöhten Leibrock, in dem einige Goldstreifen aufglänzen, und einen schmutziggrünen Mantel. Es charakterisiert Lukas als Syrer. Das schwarze Haar ist gebüschelt und mit Weiß gehöht. Alle Gelenke sind durch weiße Punkte gegliedert.

Fol. 160. Johannes. Der nach rechts hin orientierte Evangelist hält in einer Drehung des Körpers nach rechts die Feder. Sein Haupt- und Barthaar ist dunkelgrün und weißgehöht. Die dicken Lippen sind etwas verschoben. Die malerische Technik erweist sich hier sehr gewandt in den feinlasierten Schatten über dem Nasen-

ansatz. Die linke Hand hält die Goldrolle, das grüne Untergewand hat gelblich-weiße Höhungen; der Überwurf ist violett. Johannes sitzt auf einem Erdhügel, eine letzte Reminiszenz karolingischer Landschaftsandeutung. Er ist in Gelbrot Dunkelgrün ganz verwaschen ausgeführt.

Das Evangeliar besitzt eine gesicherte Provenienz aus dem Schatze von St-Gereon. Irgendwelche liturgische Sondereinrichtungen wie das eben daher stammende Pariser Sakramentar finden sich allerdings nicht, so daß es zweifelhaft ist, ob es ursprünglich für die genannte Kirche bestimmt war. Ganz unbezweifelbar dagegen ist seine technische und stilistische Verwandtschaft mit den beiden grundlegenden Handschriften der Schule. Es zeigt die gleiche malerische, modellierende und verwaschende Ausführung, dieselben dunkelgehaltenen Farben wie das Evergerlektionar, dabei in diesem allen aber einen stärkeren Grad eines entschieden tonigen Gesamteindrucks, der nichts mehr von südwestlichen Unterströmungen enthält. In ihm äußert sich der kölnische Schulstil in voller Reinheit. Nur im Markusblatte scheint ein anderes Vorbild maßgebend gewesen zu sein. Bereits Beissel hat darauf hingewiesen und findet die Erklärung für das Abweichen von den übrigen Bildern in einer stärkeren Anlehnung an altchristliche Vorbilder[105]). Jedoch betrifft das nur das rein ikonographische Moment und kann nicht als stichhaltig gelten, weil der Markus genau wie die anderen Evangelisten von den karolingischen Vorbildern der Palastschule abgeleitet werden muß. Das Entscheidende liegt vielmehr in der Verschiedenheit des Farbigen, also in einem technisch-stilistischen Moment. Im Gegensatze zu der tonigen Dunkelhaltung der übrigen Blätter ist es ziemlich hell angelegt in ganz wässerigen Farben, die tatsächlich eine Art Guaschemalerei sind. Das erwähnte Seegrün und Rosagran der Gewänder verleiht bei dem angewandten leichten Auftrag dem Bilde einen etwas befremdenden Charakter. Es handelt sich dabei aber nicht etwa um einen zweiten ausführenden Meister. Alle zeichnerischen Einzelheiten, zumal der Hände und Füße, die eckige Gliederung der Arme, die mit dem Johannes fast übereinstimmende Beinstellung, verraten die gleiche Hand. Denn trotzdem das Blatt aus dem ganzen Schulcharakter herausfällt, so muß dafür in Betracht gezogen werden, einmal die Benutzung eines Vorbildes, das aus einem anderen Schulkreise stammt, und weiterhin auch technische Beziehungen zu dieser anderen künstlerischen Gruppe. Das aber ist die Malerei des Maasgebietes.

Es muß also zunächst das Verhältnis der Kölner Buchmalerei zu ihrer westlichen Nachbarin klargestellt werden. Erst dann kann auch auf die Frage der Herkunft der Evangelistentypen und damit der ganzen im 10. Jahrhundert so auffallend archaistischen Kunst eingegangen werden.

Der Ursprung der Maaskunst seit der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts ist noch in Dunkel gehüllt. Beziehungen zu St-Omer bestanden, wie der kleine aus St-Lambert in Lüttich stammende Bamberger Kodex beweist[106]). Diese aber können nicht als das Entscheidende angesehen werden. Vielmehr führen die Spuren der zwischen Lüttich, Maastricht und Stavelot zu lokalisierenden Schule unmittelbar in den Kreis der nordfranzösischen Karolinger Kunst zurück, und zwar genauer nach Reims und den Umkreis der Palastschule. Es sind somit dieselben Quellen, aus denen auch die Kölner Kunst geschöpft hat.

Mit der Buchmalerei der Maas steht die Kölner Schule in einer ganz deutlich erkennbaren Wechselbeziehung. Vor allem sind es die gemeinsamen Vorbilder der Evangelisten, die beiden Schulen das verwandte Aussehen verleihen. Von der ikonographischen Vergleichung dieser Typen muß daher die Beurteilung des Verhältnisses beider Gruppen und ihrer Beziehungen zur karolingischen Kunst ausgehen.

Für die Maasschule kennzeichnend sind zwei Evangeliare der Brüsseler Bibliothek, von denen das eine aus dem Laurentiuskloster in Lüttich stammt und das andere eng verwandte die Nummer II, 175 trägt. Sie sind beschrieben durch van den Gheynen im Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque Royale de Belgique, Bd. I, pag. 28, Nr. 61. Hier sind sie im 10. Jahrhundert datiert. Von den vermutlich älteren Handschriften, die wegen ihres ornamentalen Schmuckes für eine speziale Untersuchung dieser Kunst sehr wichtig sind, kann hier füglich abgesehen werden. Nur der Johannes des Ms. 59 im Plantinmuseum in Antwerpen mag als Beispiel des gebräuchlichen Evangelistentypus genannt werden[107]).

Schon die liturgische Einrichtung beider Evangeliare und die Bilderordnung entspricht der Kölner Gepflogenheit. Jeder Evangelist steht mit Zierblatt und Initial vor seinem Evangelium. Ebenso sind alle Bilder und Ornamente wie in Köln ganzseitig ausgeführt und mit Auslassung eines breiten Pergamentstreifens gerahmt.

Eine genaue Beschreibung der einzelnen Evangelisten wird die Ähnlichkeiten noch mehr hervorheben. Sie sitzen auf den in Köln

üblichen massiven Thron- und Faltstühlen und sind ebenfalls ohne Symbol dargestellt. Mehrfach bildet Architektur den Hintergrund, was in Köln nur in den südwestlich beeinflußten Handschriften erscheint. Matthäus[108]) (Abb. 28), der leider in Ms. II, 175 fehlt, ist im Evangeliar von St-Laurent Ms. 18 583 ganz frontal mit starr geradeaus gerichtetem Blick des en face sitzenden Kopfes dargestellt. Mit stark geknicktem Arm streckt er die rechte Hand zum Tintenbehälter aus und hält mit der linken das Buch auf dem Knie. Das linke Bein ist ganz hochgestellt. Die Kleidung besteht aus einem hellrosa Untergewand mit goldenem Saum, ebensolcher Halsborte und einen von der Schulter herabfallenden seegrünen Mantel, der stark mit Dunkelgrün beschattet ist. Dazu tritt, zum Unterschied von Köln, ein um den Leib geschlungenes braunes Tuch, das aus der das Buch haltenden Linken in immer goldenen, dachförmigen Falten herabfällt. Der Typus entspricht dem des Lukas im Kölner Gereonsevangeliar, der mit genau derselben eckigen Knickung in der Linken die Rolle hält, wie hier Matthäus in der Rechten seine Feder. Entspricht sich die Beinstellung ebenfalls, so hat er auch den Faltstuhl wie sämtliche Evangelisten des St-Laurentevangeliars.

Markus (Abb. 29). Dieser Evangelist erscheint in II, 175 im Typus des frontal aufrecht sitzenden mit seitwärts gehobener Rechten wie er in den Evangeliars 147 des Kölner Stadtarchivs erschien im Markus und ähnlich im Lukas. Im Evangeliar aus St-Laurent ist er in Profilhaltung nach rechts orientiert und unbärtig. Er sitzt aufrecht, streckt aber die Arme sehr weit zum Schreiben aus wie der Johannes des Kodex 147 in Köln. Er trägt hellrosa Mantel mit roten Schattenstrichen und rosagraues Untergewand mit tiefen blauen Schatten.

Lukas (Abb. 30) ist im St-Laurentevangeliar unbärtig, wie stets in Köln, dagegen in II, 175 bärtig (Abb. 31). Beidemal ist er frontal dargestellt; während er hier das in der Linken hoch erhobene Messer prüft, hält er im St-Laurentkodex die Rechte mit der Feder vor die Brust und in der leicht erhobenen Linken das Horn. Das rechte Bein ist wieder hochgezogen. Er trägt ein buntes, blau-grün-rosa-braunes Untergewand in reicher Faltenbelebung mit Reminiszenzen an angelsächsische Evangelisten und rosabraunen, reich mit Goldstreifen durchzogenem Mantel.

Johannes (Abb. 32) entspricht ganz greisenhaft gebildet in II, 175 den dortigen Markus. Es ist der Typus, der in Köln durchgehends für Matthäus verwendet ist und der dem in der Maas angehörenden Ms. 59

des Museums Plantin-Moretus in der ursprünglichen Beleuchtung des Johannes wie hier, aber unbärtig, beibehalten ist. Im St-Laurentevangeliar sitzt er ebenfalls greisenhaft im Dreiviertelprofil, auf dem Schoße die Rechte, in der senkrecht erhobenen Linken das Messer, das er prüft. Es ist das Johannesmotiv im Kölner Gereons- und im Gießener Evangeliar. Diese der karolingischen Kunst ungeläufige genrehafte Darstellung, die erst im 12. Jahrhundert allgemeiner üblich wird, erscheint also auch an der Maas bereits in einer der Kölner entsprechenden Art.

Mehr als das ausgeführte Blatt des Lukas muß nun aber im Zusammenhang mit dem Kölner Typus die auf der Gegenseite befindliche violette Stiftvorzeichnung in der Größe der farbigen Blätter interessieren. Sie zeigt für Lukas einen ganz anderen Typus, der hier in Übereinstimmung mit II, 175 bärtige Evangelist neigt sich weit über, die nicht überschnittenen Arme weit vorstreckend, genau in der Art des Johannes des Kodex 147 der Kölner Stadtbibliothek. Er hält das schmale, hochformatige Buch im linken Arm und schreibt mit der Rechten hinein.

Das ist die Haltung des Johannes im Ambrosianakodex. Dieser Evangelist bietet allerdings einen sehr verschiedenen Kopftypus, stimmt aber in den Beinstellungen genau überein. Der Markus der Hitda erscheint im Kopf und Oberkörper als die gleiche Ausführung, nur im Gegensinne. Im Markus der Ambrosiana ist der kleine Finger ganz ähnlich leblos umfallend gezeichnet. Vor allem aber stimmt diese Lukasvorzeichnung übereinander mit dem Markus des Gereonsevangeliars, so daß hier dasselbe Vorbild oder eine unmittelbare Anregung in Betracht kommen muß.

Auch für Johannes ist eine nicht ausgeführte Vorzeichnung vorhanden. In ihr erhält der als Bischof gekleidete Evangelist in der Linken wieder das Messer und hält in der Rechten die Feder. Diese Abwandlung des Motives in Verbindung mit der frontalen Haltung des Kölner Lukas wird in den Kölner Handschriften des 12. Jahrhunderts sehr beliebt. Vielleicht ist das Vorbild dafür an der Maas entwickelt worden. Denn gerade die Kölner Handschriften des 12. Jahrhunderts, die es so gerne anwenden, stehen in engem, farbigem Konnex mit der gleichzeitigen Maaskunst.

Wenn irgendwo in der gesamten Kunst des 11. Jahrhunderts Evangelisten von einem dem Kölner Typus verwandten Gehalte zu finden sind, so sind es diese Darstellungen der Maashandschriften.

Auf das Fehlen der Symbole war schon hingewiesen worden, und schon dieser Umstand beweist, daß die Maasevangelisten Vorbilder benützen, die in keiner Weise mit den in der Adanachkommenschaft verfolgten Linie in Verbindung stehen. An die Stelle des Symbols tritt die wagerechte Namensinschrift, wie sie auch mehrfach in Köln, so im Ambrosianakodex, im Gießener und abgekürzt auch im Hitdaevangeliar angebracht sind. Einmal darf sogar für das Markusblatt des Gereonsevangeliars die unmittelbare Benutzung eines in der Maasschule modifizierten karolingisch-altchristlichen Vorbildes angenommen werden.

Es fragt sich nun, wie das Verhältnis der Kölner Evangelisten zu denen der Maas aufzufassen ist. Es muß von vornherein betont werden, daß es sich dabei in Köln stets nur um das Gereonsevangeliar des Stadtarchivs und des Mailänder Ambrosianaevangeliars gehandelt hat. Die ausgeführten Bilder der beiden Brüsseler Evangeliare lassen sich stets auf den Typus des aufrecht und frontal sitzenden Evangelisten zurückführen, der abkürzungshalber mit A bezeichnet werden soll. Dieser Typus eignet in Köln durchweg dem Matthäus sowohl im Ambrosiana wie im Evangeliar aus St-Gereon. Wenn dies die reine Form des A-Typus ist, so muß der des Lukas in den beiden Kölner Evangeliaren als modifizierte Nebenform A gelten, der an der Maas dem Matthäus entspricht. Schon aus dieser verschiedenen Anwendung desselben Typus für unterschiedliche Evangelisten folgt, daß es sich bei beiden Schulen nie um das gleiche, streng eingehaltene Vorbild handelt.

Neben dem A-Typus erscheint nun in den beiden Kölner Evangeliaren ein zweiter Typus, des vornübergeneigten schreibenden Evangelisten, der als B bezeichnet werden soll. Dieses Vorbild wird in Köln stets als Markus und im Ambrosianakodex außerdem als Johannes benutzt. An der Maas dagegen erscheint dieser Typus ausgeschaltet, wenigstens soweit er in keinem der angeführten Blätter verwendet wird. Daß er aber bekannt war, zeigen eben jene beiden Vorzeichnungen Evangeliar II, 175 in Brüssel. Ganz übereinstimmend mit der Kölner Gepflogenheit sind denn auch hier die Rahmen ausgeführt, und zwar wiederum am stärksten mit dem Gereonevangeliar. Man dürfte also berechtigt sein, von einer Wechselwirkung zus prechen, bei der in diesem Falle Köln der treibende Faktor wäre, wie das denn auch der hier behaupteten zeitlichen Umstände der Entstehung der Kölner und der Maashandschriften entsprechen würde.

Können wir nun bei diesen mehrfachen deutlichen Beziehungen ein unmittelbares Verhältnis der Maas zu Köln und umgekehrt nachweisen? Dabei ist natürlich die Chronologie von entscheidender Bedeutung. Für die malerische Tätigkeit in Köln lassen sich, wie nachgewiesen wurde, vom Ende des 10. Jahrhunderts an Werke in fast lückenloser zeitlicher Folge anführen bis in die Mitte des 11. Jahrhunderts hinein. Die Entstehung jener beiden Brüsseler Handschriften und der ihnen voraufgehenden älteren ist dagegen sehr problematisch. Der Brüsseler Katalog und im Anschluß daran Max Rooses und Helbig verweisen alle in Betracht kommenden Arbeiten noch ins 10. Jahrhundert. Rooses schwankt allerdings und spricht von dem Evangeliar aus St-Laurent in Lüttich als von einem der ältesten flämischen Manuskripte des 11. Jahrhunderts[108]). Die Frage kann vielleicht von der Ornamentik aus und in Verbindung mit nachweisbaren Arbeiten des 11. Jahrhunderts entschieden werden. Sowohl die Bordüren wie die Initialornamentik scheinen nun allerdings in der schon ganz kalligraphischen Linienführung, dem wahrnehmbaren Zurücktreten der geometrischen Bandverschlingungen, dem Zunehmen der pflanzlichen Rankenbildungen, den zahlreichen Überschneidungen, den stets im Rahmen der Buchstabenbalken verlaufenden Blattpfeile, endlich der Auflichtung und nüchternen Anordnung der am Ende des 10. Jahrhunderts noch so wilden Bändern und Ranken den Schluß auf eine ziemlich selbständige Neubildung, der nicht vor der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts denkbar ist, wahrscheinlich zu machen. Der Kodex 163 der Kölner Stadtbibliothek, der ein Heiligenleben aus St-Jakob in Lüttich enthält, und sicher aus der Maasschule herstammt, steht dieser Ornamentik ebenso nahe, wie er die Bahnen der Kölner entschieden meidet[109]). Diese Handschrift gehört zwar schon dem 12. Jahrhundert an. Der Vergleich beweist aber, und selbst der Augenschein sollte es auch beweisen, daß die Brüsseler Arbeiten nicht mehr dem 10. Jahrhundert zugewiesen werden können. Für eine späte Entstehung dieser Handschriften spricht auch der Umstand, daß erst im Laufe des 11. Jahrhunderts die Klöster der Maas, die von ältester und ehrwürdigster Gründung sind, eine erneute Bedeutung erhalten. Stavelot, das immerhin eine nicht unwichtige künstlerische Rolle gespielt haben dürfte, tritt erst gegen die Mitte des Jahrhunderts wieder in den Vordergrund. Wenn nun andererseits der Markus des Gereonsevangeliars von der Welle jener an der Maas um die Mitte des Jahrhunderts sich Geltung verschaffenden Schule des Pracht-

kodexes eine Anregung verspüren läßt, so ist das ein indirekter Beweis für seine Entstehung etwa im 4. Jahrzehnt des 11. Jahrhunderts.

Muß somit der Kölner Buchmalerei der zeitliche Vorrang eingeräumt werden, so ergeben sich aus dem stilistischen und technischen Vergleich beider Schulen erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts nähere Analogien. In dieser Zeit macht die Kölner Buchmalerei, wie noch auszuführen sein wird, eine Wandlung im Sinne der dekorativen Hellfarbigkeit mit Anlehnung an den Südwesten durch. Die ältere Kölner Technik dagegen steht in erkennbarem Gegensatze zu diesen Maashandschriften. Zunächst ist der Stil der Maas entschieden mehr auf zeichnerische Vorzüge und auf eine flächige Bildanlage gerichtet. Das größere Blattformat schon verleiht den Figuren etwas Zügiges und Großartiges, wobei allerdings wieder die Einzelformen der Hände und Füsse jene Neigung zu einer groben und plumpen, etwas summarischen Behandlung der Kölner Bilder zeigen. Auch die morosen Gesichter, zumal des Johannes im II, 175, stimmen überein. Aber gerade in der greisenhaften Haar- und Barttracht zeigt sich an der Maas das ausgesprochene zeichnerische eines Linien- und Flächenstils gegenüber der malerisch-massigen Behandlung in Köln.

Nicht nur die malerische Technik, sondern auch die farbige Auffassung ist an der Maas grundverschieden. Ein heller Gesamtton in leichtgestrichenen klaren und eindeutigen Lokalfarben ist bestimmend. Helles Grün, Rosa, festes, aber klares Waschblau und Braun herrschen vor. Dabei hat doch der Auftrag etwas von der schweren, zähen Kölner Art und zumal in den dunkleren Tönen ist derselbe fettige Glanz zu bemerken. Schattierungen sind stets im Ton der Nuancefarben, wie Valeurs gegeben, kräftig und tief mit einigen Übergängen. Es wird mehr modelliert als im Südwesten. Was aber ganz von der Kölner Tradition abweicht, ist das Fehlen eines Verwaschens und Ineinanderspielens der Mischfarben. Solche werden überhaupt streng vermieden. Das Malerische tritt am deutlichsten im Inkarnat gegen Köln auffallend zurück. Es ist mit viel hellem Grün, aber nur ganz wenig Braun und Rot, das in Köln vorherrscht, und ebenso ganz verschwindend wenig Weiß ausgeführt. Völlig fehlen auch die Kölner Schwarzlotstriche. Nur einzelne Schattenstriche kommen vor, bezeichnend genug, aber nicht im Malerischen, sondern in fast kalligraphisch, ornamentaler zeichnerischer Linienführung.

In einer Formel ausgedrückt, läßt sich das Verhältnis von Köln zur Maas so fassen: die alten Vorbilder werden in Köln in einer retro-

spektiv gerichteten, archaisierenden Weise mit konservativster Beharrlichkeit nachgeahmt, an der Maas dagegen im dekorativ-flächigen und zeichnerischen Sinne des 11. Jahrhunderts modernisiert. Das besteht vor allem in dem Verlassen des malerisch-illusionistischen Stils und dem Aufsuchen eines rein dekorativen Stils der Prachthandschrift glänzender buchkünstlerischer Ausführung.

Im einzelnen äußert sich das in dem Ersatz der malerischen, vielfarbigen und verwaschenen Streifen durch einheitliche, gemusterte Purpur- und Goldgründe, in der Preisgabe auch der geringsten perspektivischen Mittel, wie es zumal im Faltstuhl des Lukas in II, 175 auffällt, endlich am bezeichnendsten in der Gewandung. Sie ist ruhig wie in Köln, im Gegensatz zu der am gewaltsamen Ausdruck der südwestlichen teilnehmenden Tuchbehandlung, das Stoffliche aber ist bewußt unterdrückt, so daß nur eine farbige Fläche, manchmal in den einfachsten geometrischen Formen des Rechtecks, des Quadrates oder Kreises übrigbleibt. So wird sie ganz unmalerisch hart gezeichnet, in ineinandergesetzte Streifen zerlegt, die jeder für sich mit Farbe ausgefüllt werden, wofür wieder der Lukas des Ms. II, 175 charakteristisch ist. Alle diese Anzeichen weisen entscheiden auf eine Entstehung nach der Jahrhundertmitte hin. Wenn für die Entwicklung dieses Maasstils auch in erster Linie die aus der frankosächsischen Prachtkunst herausfließende und in St-Bertin und St-Omer weitergebildete Tradition meist bestimmend gewesen sein wird, so möchte man für ihre entschiedene Ausbildung doch eine Zeit voraussetzen, in der bereits die künstlerische Mission des deutschen Südwestens, die nun einmal Hauptträgerin der Entwicklung gewesen ist, ihre reformierende Tätigkeit weit über das eigene Ursprungsgebiet hinaus hat durchsetzen können. Da wir den Beginn oder wenigstens das Wiederaufblühen der Kunst an der Maas seit der Neubelebung des wissenschaftlichen und religiösen Lebens in den bedeutenderen Klöstern um die Mitte des 11. Jahrhunderts in Verbindung bringen müssen, so hat sich hier wahrscheinlich ein ähnlicher Vorgang abgespielt, wie in Köln unter Everger. Auch hier wirken die Traditionen des frankosächsisch verwickelten Karolingerstils zusammen mit denen aus dem Südwesten herbeiströmenden neuen künstlerischen Anregungen.

Jene Wechselwirkungen wie sie zwischen dem Schaffen in Köln und an der Maas beachtet wurden und wie sie späterhin feststellbar sein werden in dem Berliner Kodex 359 aus Werden, der in der Ikono-

graphie, dem Stil und vor allem in der Technik fast schlagende Analogien der Fuldaer Buchmalerei zu Köln aufweist, wie sie fernerhin zwischen Köln und gewissen Mainzer Handschriften am Werke sind, ja, wie sie im technischen so deutliche Anspielungen zur Regensburger Malerei entwickeln, daß man vorübergehend die große Bamberger Kaisermanuskripte mit Köln in Verbindung hatte bringen wollen, vermögen vielleicht auch über eine Handschrift Klarheit zu verschaffen, die bisher ganz unbeachtet von der kunsthistorischen Kritik geblieben ist und nur einmal bibliographisch von Adolf Schmidt untersucht wurde. Es ist ein Evangeliar, das, aus der Kölner Kirche St-Georg stammend, in das Museum in Darmstadt gelangt ist. Eine genaue Beschreibung ist vor der kritischen Würdigung nötig.

Evangeliar aus St. Georg in Köln

Landesmuseum Darmstadt, Nr. 507 bzw. 681. Auf der Rückseite ein romanisches Elfenbeinrelief in einem silbergravierten Rahmen, der eigens für das schon damals in altem Besitz von St. Georg befindliche Evangeliar um 1500 gemacht wurde. Erwähnt im Zentralblatt für Bibliothekwesen 22, VI. Heft, S. 241ff. 1904. — Handschriften der Reichsabtei Werden von Adolf Schmidt im neuen Archiv für ältere deutsche Geschichtskunde 13. 1788, S. 614—622. Weder von Lamprecht, Haseloff oder Braun erwähnt.

Fol. 1. Schatz- und Reliquienverzeichnis von St. Georg in gotischer Kursiv.

Fol. 4 beginnt das Verzeichnis der Capitula evangeliorum de anni circuli. Unter den Kalenderheiligen sind genannt Georg, Apollinaris, nochmals Georg Martyr und Andreas. Wenn auch andere Kölner Stadtpatrone fehlen, so mag die zweimalige Aufführung Georgs doch hinreichend eine Anfertigung für seine Kölner Kirche verbürgen.

Die vier Evangelisten sitzen auf den bekannten massiven Steinsitzen mit Polsterrollen. Sie sind bis auf Markus bärtig; nur dieser ist sehr auffallenderweise unbärtig. Der Boden ist, wie so häufig in Köln, durch Zweige angedeutet, an denen Blüten sitzen, ebenso sind die Rahmen in der einfachsten Art der älteren Kölner Handschriften, im Gegensatz zu der jüngeren ebenfalls in Darmstadt befindlichen, ausgeführt. Die Pulte des Matthäus und Johannes sind als dreisitzige mit gedrechselten Säulen ohne Kapitelle ausgeführt, die Schemel haben die länglich flache Form der Kölner Bildungen,

mit rechteckigen, beim Matthäus romanisierenden Öffnungen. Die Füße sind unbekleidet und stehen weit auseinander. Matthäus setzt den linken Fuß auf den äußersten Schemelrand, Johannes auf den Thronsockel. Die Bilder stehen stets auf dem linken Blatt, rechts gegenüber der Initial, wie es die strenge Kölner Anordnung fordert. Im Initial erscheint auf rotbraunem Purpurgrund ein goldener Stamm und goldene Ranken. Im Ornament gar kein Bandwerk mehr. Dagegen finden sich herausschießende Herzblattpfeile, blaue und grüne Grundierungen wie im Brüsseler Evangeliar aus St-Laurent und wie in den spät Kölner schon romanischen Handschriften in Darmstadt. Die Konturen sind in Mennig ausgeführt. Im Stamm das J Goldschrift.

Einzelne kleine Textinitialen haben ebenfalls Goldstamm und Ranken mit Mennigkonturen.

Im einzelnen ergibt sich folgendes:

Fol. 34b. Matthäus. Nach rechts gewandt hält er in der linken, unter dem Mantel hergreifenden Hand die Rollen. Die rechte Hand legt er mit emporgehobenem Zeigefinger ans Kinn. So lauscht er mit emporschielenden Augen der Eingebung des Symbols, das in der oberen rechten Ecke schwebt. Des Evangelisten Rock ist hellgrün, der Mantel hellrötlichbraun mit dunklen braunen Schattenstrichen. Das Knie ist durch ein Ornamentschnörkel markiert. Das Pult ist grün, der Dreifuß gelb, der Boden seegrün mit schwarz gezeichneten Gräsern. Der Grund ist in Gold angelegt und gegen den Boden mit einem scharfen schwarzen Kontur abgegrenzt. Der blaue Rahmen enthält in der Mitte einen schwarzen Teilstrich. Keinen Kontur.

Der gegenseitige Initial L in grünem Rand, innen etwas grau, außen blattgrün. Ebenfalls durch schwarzen Strich geteilt und ohne Kontur.

Technisch ist das Blau direkt aufs Pergament gesetzt. Das Grün ist zunächst gleichmäßig als lichtes Seegrü naufgetragen und so lange übermalt, bis der tiefere graue Ton erreicht war. Das Haar des Evangelisten ist bläulich gehöht und nach der Stirn hin durch eine ausladende schwarze Kurve begrenzt. Der Nimbus ist wegen des Goldgrundes nur weiß mit roten Punkten gehalten.

Fol. 92. Markus nach links hin sitzend, mit umgewandtem Kopf dem inspirierenden Symbol lauschend: die Rechte, ohne Feder, zum Schreiben angesetzt. Das rechte Bein ist zurückgesetzt und

scheint wegen der nicht angedeuteten Perspektive in einer Fläche mit dem linken zu stehen. Er ist der einzig unbärtige in der Reihe. Sein rotes Haar ist in vier großen Büscheln geordnet, wie in den romanischen Handschriften des öfteren. Er trägt einen weißen Rock mit braunroten Schattenstreifen. Grüner Mantel mit schwarzen Konturen, am linken Bein scharf angezogen und in ruckartiger Kontur fast rechtwinklig auf den Knien umgebogen. Das Pult ist blau, der Boden schmutzig-gelb. Der grüne Sitz weist schwarze und grüne Stiche auf. Rechts steht eine gelbe, braunrot konturierte Säule, von der sich ein eben solcher breiter Streifen abwickelt, den der Evangelist mit der linken Hand und das Symbol mit dem linken Fuße fassen.

Fol. 93. Initial J mit schmutzig-grünen, gelegten Blüten, wie sie die romanischen Handschriften bereits aufweisen.

Der Rand des Evangelistenbildes ist lederbraun und zeigt außerdem graues, helles Braun mit Gelb. Der dunklere Ton ist wieder durch Aufmalung auf den helleren erzielt. Der Initialrand ist grün in zwei Abtönungen gehalten.

Fol. 130b. Lukas frontal sitzend. Rechts die gelbe, rotbraune konturierte Säule mit sich abwickelndem Band, das der Evangelist mit der Linken hält und das dem Symbol um den Nacken geschlungen ist. Die Rechte ist zum Schreiben bereit, aber ohne Feder. Rock und Mantel schmutzig-gelb mit braunen Konturen und spitzwinklig gebrochenen Schattenstrichen. Braunrotes Bart- und Haupthaar, die Büschel schwarz konturiert. Das rote Pult trägt einen violett braunrot geränderten Rosadeckel. Der Boden ist braungelb.

Für die Technik ist es interessant zu sehen, wie der anders farbige Deckel doch im gleichen Rot wie der Ständer untermalt ist, worauf dann erst die zweite Farbe aufgemalt wurde. Grauer und schmutzig grünblauer Rand.

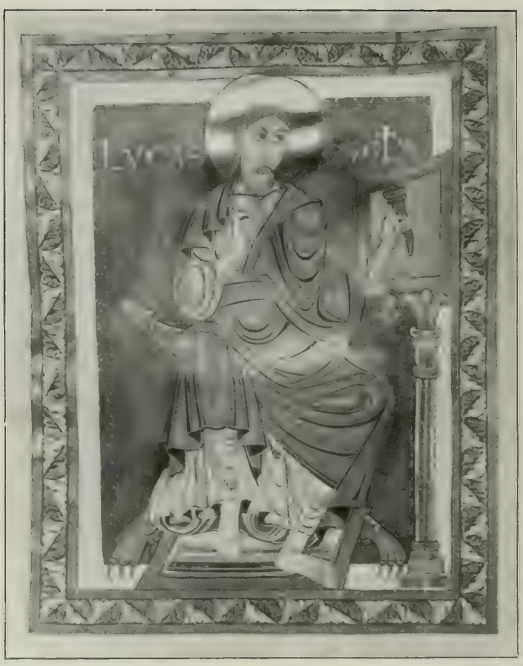
Im Initial goldroter und lederbrauner Rand.

Fol. 192b (Abb. 33). Johannes mit grünlich grauem Haar, herabhängendem Schnurrbart, weißbläulichem Rock, erdbraunem Mantel mit grauer Höhung. In der Linken hält er ein rosafarbenes Tintenhorn, die Rechte schreibt mit schwarzer Feder auf die Rolle, die sich aus der Säule abwickelt. Gelber Thron mit blauer Sitzrolle, hellgrüner Pultständer mit dunkelgrauem Deckel vervollständigen das Bild. Blauer Boden und grüner Doppelrand.

Markus
Gereonsevangeliar. Köln, Stadtarchiv ms. 12

Matthäus
Evangeliar ms. 18583. Brüssel, Kgl. Bibliothek

Markus
Brüssel, Evangeliar ms. II 175



Lukas
Brüssel, ms. 18383

Lukas
Brüssel, ms. II 175

Johannes
Brüssel, ms. II 175

Johannes

Evangeliar. Darmstadt, Landesmuseum Nr. 507.
Evangeliar aus St. Georg in Köln

Lukas

Ms. 218. Köln, Dombibliothek

Johannes

Evangeliar aus St. Andreas, Köln. Darmstadt, Landesmuseum A. E. 67.

Wenn man von der Anschauung des malerisch weichen Pinselstriches der besprochenen Kölner Handschriften herkommt, so fällt einem in der Gewandbehandlung vor allem eine etwas härtere Art und Weise auf. Könnte man sich allenfalls recht gut ein Kölner Blatt ohne Vorzeichnung direkt mit dem Pinsel ausgeführt denken, so scheint das im Evangeliar aus St. Georg ausgeschlossen zu sein. Wie mit dem Lineal und Winkelmaß konstruiert erscheinen diese kantigen und eckigen Faltenlinien. Sie verlaufen fast stets gerade und häufig parallel, wie die Striche eines Holzschnittblattes, die Körperformen unter dem Gewande erscheinen nicht gerundet, sondern wie geknickt in den Gelenken, in rechten Winkeln gegeneinander gesetzt, wie so auffallend beim Markus in seinem linken Bein und wie fast durchgehend beim Lukas. In diesen beiden Evangelisten gerade erscheint der Gewandstil wie mit dem Messer aus dem Holz herausgeschnitten, so daß er nicht nur ganz steif, sondern gerade hölzern erscheint. Dabei ist es nicht die Linie, die zur Wirkung kommt, wie in den späten Darmstädter Handschriften, sondern eine Vielzahl kleiner aneinandergesetzter mehr oder weniger geometrisch formulierter Flächenteilchen, so daß man in der Tat vom Eindruck einer Flächenvielheit sprechen kann. Die Schwarzlotstriche darin wirken in diesem Sinne besonders als Kerbeneinschnitte und holzschnittartige Vertiefungen.

Will man nach Analogien in der Kölner Gewandbehandlung suchen, so wird man immer wieder auf diejenige Handschriftengruppe hingeführt, die ihre Stilanregungen von der südwestdeutschen Kunst her empfängt. Im Bamberger und Cheltenhamer Markus und in den ebenfalls nur als hölzern und leblos zu bezeichnenden Evangelisten und Gregorbildern des Berliner Evangeliars und Freiburger Sakramentars finden sich vergleichbare Dinge. Stets aber bleibt in diesen Bildern die Linie deutlich als Träger des Bildeindruckes erhalten und es kommt an keiner Stelle zu jener Bildung vieler Einzelflächenteilchen, die die Georgsevangelisten fast in ihrem körperlichen Zusammenhang aufzulösen scheinen. In dieser südwestlichen Kölner Gruppe macht sich auch stets wieder der Drang zur ornamentalen, fast schnörkelhaft gerundeten Linienführung geltend, der dem malerisch-weichen Charakter der Technik entspricht. Allenfalls finden sich im Gerresheimer Evangeliar Ähnlichkeiten etwa zum Matthäus in der Rundung der Oberschenkelteile.

Der Matthäus des Georgsevangeliars hat zudem auch eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Typus der Gerresheimer Evangelisten. Diese

letzteren befolgen nicht, wie weiter unten dargelegt werden wird, den rein nordfranzösischen Vorbilderkanon der Kölner Hauptwerke, sondern korrespondieren eher mit einer gewissen Gruppe der südwestdeutschen Kunst, deren Prototyp das Evangeliar von Poussay ist. Man wird aber dem gegenüber zugeben müssen, daß die übrigen Evangelisten des Georgsevangeliars sich ganz im Kölner Sinne umgebildet haben. Jedoch sind es noch zwei Umstände, die wieder dem Südwesten entnommen zu sein scheinen: das ist einmal das Auftreten des Symbols, das den Kölner Hauptwerken, wie auch den Handschriften der Maas stets fehlt und in Köln bezeichnenderweise wieder nur in den südwestlich beeinflußten Arbeiten in Bamberg, Cheltenham und dem Kölner Priesterseminar erscheint. Zweitens aber ist das die Unbärtigkeit des Markus. Dieser Evangelist ist sonst stets bärtig in Köln, während er im Südwesten durch einen strengeren Anschluß an die karolingischen Vorbilder häufig unbärtig erscheint. Lukas hingegen ist in Köln stets unbärtig und erscheint hier bärtig gebildet. Auch dafür gibt es nur im Südwesten Beispiele, wie etwa der Lukas des Evangeliars 218 der Kölner Dombibliothek, der auch im Motiv mit dem des Georgsevangeliars Ähnlichkeiten aufweist.

Nun ist es interessant, daß in den Handschriften der Maas keine feste Ordnung des Lukastypus existiert, denn er erscheint im Evangeliar aus St. Laurent unbärtig, wie stets in Köln, bärtig dagegen im Evangeliar II, 175. In dieser Darstellung stimmt nun auch das Motiv des frontal sitzenden Evangelisten mit dem Georgsevangeliar überein, wobei man bis in die Beinstellung hinein Analogien entdecken kann. Jedenfalls geht daraus hervor, daß hier dasselbe Vorbild beide Male der Ausgangspunkt der Figurendarstellung war. Wie nun ferner das Symbol eine Übernahme aus der südwestdeutschen Kunst war, so weisen die merkwürdigen Säulen, von denen sich die Rollen abwickeln und die Art, wie diese durch die ganze Bildfläche geschlungen werden, ebenso deutlich auf die Maas hin. Vor allem aber findet die fertige Anlage der Blätter hier vielfache Analogien.

Zunächst erinnere man sich daran, wie der Gewandstil der Maasevangelisten ganz ähnlich beschrieben werden mußte wie der des Georgsevangeliars. Wenn man die Farbenskala miteinander vergleicht, so kommt man ebenfalls stets wieder auf die gleichen Bezeichnungen. An der Maas treffen wir Hellrosa, Hellgrün, Rosagrau, Seegrün, Rosabraun, genau wie im Georgsevangeliar. An satteren

Tönen finden sich hier wie dort Blau, Grün, Rosa, Braun im Untergewand des Lukas im II, 175 und Braunrot und Karminrot im selben Evangelisten des Georgskodex; Dunkelgrün und Blau sowie tiefblaue Schatten finden sich ebenfalls in beiden Gruppen. Gerade jene hellen Töne, zumal das Rosagrau und Seegrün waren es nun aber auch, die dem Markusbilde des Gereonsevangeliars jenes von dem dunkeltonigen Charakter der Kölner Farben abweichende Aussehen verliehen. Stärker aber noch an die Art der Maasevangeliare erinnert die auffallende Sucht, alles im Bilde in die Fläche zu bannen. Die Pulte etwa sind im Georgsevangeliar genau wie an der Maas so auf den Grund gesetzt, daß sie wie ein da hängender Spiegel aussehen. In keinem der vier Bilder ist auch nur der Versuch gemacht, sie räumlich zu kennzeichnen, wie doch stets nicht nur in Köln, sondern selbst in der so bewußt flächig gestaltenden Reichenau, wie ein Blick auf den schon erwähnten Lukas des Domevangeliars 218 (Abb. 34) oder den Matthäus des Hillinuskodex ebenda beweist. Das mag nun zu einem gewissen Teil an den Goldgründen liegen, wenngleich im Gerresheimer Evangeliar, das als einziges der dunkelfarbigen Werke, reinfarbige dekorative Streifengründe aufweist, die Pulte doch perspektivisch gegeben sind. Es muß also doch eine äußere Anregung zu dieser ausgesprochenen flächigen Behandlung vorliegen. Gerade aber das Vorhandensein von Goldgründen weist um so eher auf ein fremdes Vorbild oder eine fremde Meisteranregung hin, als dieser Bestandteil der alten Prachthandschriften in Köln unter dem Einfluß der illusionistischen Kunst der Palastschule aufgegeben worden war.

Es mischen sich also in dem Evangeliar aus St. Georg in seltsamer Weise Einflüsse der Maaskunst und des Südwestens. Schon dieser Umstand weist auf ein eklektisches Verfahren hin und erschwert die sichere Erkenntnis des kunsthistorischen Zusammenhanges der Handschrift. Wenn das Werk nun hier mit der Kölner Schule verbunden werden soll, so berechtigt dazu einmal seine gesicherte Herkunft und liturgische Bestimmung aus der alten Kölner Kirche St. Georg und sodann eben jener eklektische Charakter. Wir haben gesehen, wie sehr der Kölner Boden für Anregungen aller Art und aus allen Gegenden geeignet war. Dazu kommt nun aber noch der dritte Umstand, daß das strittige Evangeliar bei allem Fremden, das es empfangen hat, doch deutlich den Willen zu einer Verschmelzung und zu einer einheitlichen künstlerischen Erscheinung im Sinne des kölnischen

Schulzwanges erkennen läßt. Wie in dem schon dekorative Ziele ahnen lassenden Gerresheimer Evangeliar der malerische Charakter der Kölner Technik deutlich erkennbar ist, so haben sich auch im Georgsevangeliar Eigenheiten erhalten, die nur aus der Kölner Schulübung hervorgegangen sein können. Von Äußerlichkeiten, wie der Gesamteinrichtung des Buches oder der Rahmung der Blätter abgesehen, sind das vor allem technische Eigenheiten der malerischen Kölner Gepflogenheiten. Da erscheint Markus in einem weißen Rock mit braunem Schatten, Johannes gar in einem weißbläulichen Gewand, der Dreifuß des Matthäus in einem echten Kölner Gelb und vollends im Boden finden sich die ausgesprochen kölnischen schmutziggelben verwaschenen Farben wieder und dazu jene Bodengewächse, wie sie allenthalben in Köln und gerade im Gereons- und noch mehr im Ambrosiana Kodex zu finden sind. Man wird also das Evangeliar aus St. Georg der Kölner Schule eingliedern können als ein typisches Musterbeispiel des eklektischen Arbeitens dieser Malstube. Seine Entstehung dürfte in die zweite Hälfte des 11. Jahrhunderts fallen.

Ebenfalls im Darmstädter Landesmuseum befindet sich ein zweites Evangeliar, daß aus St. Andreas in Köln stammt. Es schließt sich technisch und stilistisch so eng an das Evangeliar des Kölner Stadtarchivs an, daß es unbedenklich der Schule angegliedert werden kann, zumal auch hinreichende liturgische Eigenheiten seiner Entstehung in Köln verbürgen.

Evangeliar aus St. Andreas in Köln. Darmstadt, Landesmuseum A. E. 679

Größe 31 × 22,5, Blattgröße 18 × 15 in einer Reihe auf 255 Blatt geschrieben.

Fol. 4b bis 10. Kanones. Unter großen Rundbögen in Abweichung von den gebräuchlicheren Giebeln auf Pfeilern. Unter dem Hauptbogen jedesmal drei kleinere hufeisenförmige Bögen, über denen ein winkelförmiger vierter auf den beiden äußeren Nebenbögen aufliegt. Die Pfeiler — in der Mitte meist Säulen — sind in Gold und Silber ausgeführt und ebenso gerahmt. Die Füllung des Hauptbogens ist blau und blaugrün, ornamentiert und weißlich gehöht.

Fol. 11b. Initial N des Damasusbriefes in Mennig angelegt und teilweise in Grün ausgeführt.

Fol. 14—20. Vorreden: Plures, Sciendum.

Das Evangeliar enthält in der Kölner Anordnung die vier Evangelisten mit Ziertiteln, Initium und Initial.

Fol. 22. Matthäus mit gegenüberstehendem inschriftlosen Titelblatt. Das Bild ist wie alle übrigen einfach gerahmt, von Goldleisten innen und außen eingefaßt. In der Füllung blaugrün, braunviolette, schwarzrötliche, stets weiß gehöhte Palmettenornamente. Die Gründe sind in grünen, blauen, braunroten und goldenen Streifen ausgeführt. Darin stehen mitunter kleine goldene Bäume. Der Evangelist ist unbärtig und sitzt nach rechts übergeneigt vor seinem Schreibpult. Er trägt schieferblaues Untergewand und schmutzig-grünen Mantel. Das Futter ist rot, der Steinsitz in den gleichen Farben gehalten, zu dem Gelb im Sockel und den Leistentritt. Das Haar ist violett bräunlich.

Fol. 24b. Initial L in Gold und Silber mit Bandwerk ausgeführt.

Fol. 82b. Markus. Er sitzt frontal und schreibt. In der Linken das Tintengefäß, ein Horn, haltend. Er trägt weißlichblaues Gewand und dunkel violetten Mantel. Das Barthaar ist braun, das Haupthaar tintig blau.

Fol. 83. Zierbild ohne Inschrift.

Fol. 84b. Silberner und goldener Initial I.

Fol. 127. Lukas. Mit gegenüberstehendem inschriftlosen Zierblatt. Auch er in frontaler Haltung mit der Rechten die Feder eintauchend und mit der Linken das Buch haltend, das wie in den übrigen Bildern auch auf dem Pulte liegt. Er trägt bläuliches, weißgehöhtes Untergewand, tintenfarbigen Umschlag und grünlich dunklen Mantel.

Fol. 128b. Initial Q in Gold und Silber angelegt, aber wie die übrigen unausgeführt geblieben.

Fol. 129b. Initial F in Mennig vorgezeichnet.

Fol. 239b. Johannes (Abb. 35). Unbärtig, nach links vorgeneigt, schreibend. Unter dem schieferblauen Untergewand ein von gelben Rechtecken durchsetzter schmutzig tintenfarbiger Mantel. In Pult und Steinsitz ebenfalls viel Gelb und Karmin.

Fol. 290. Zierblatt mit druckartigem kaum sichtbarem Ornament in Purpur.

Fol. 291. Initial I in den Metallfarben.

Am Schlusse des Evangeliars das Kalendar.

Im Heiligenkalender ist Vigil und Fest des heiligen Andreas hervorgehoben, woraus entnommen werden muß, daß die Handschrift

für die Kirche St. Andreas geschrieben ist. Außerdem befinden sich an Kölnischen Heiligen noch Gereon und Genossen, Mauritius, Remigius und Georg. Deuten schon diese Namen auf stadtkölnischen Ursprung, so beweist die Anordnung von Bildern und Text und zumal die stilistische und technische Ausführung zweifellos die Entstehung im Atelier des Meisters des Evangeliars aus St. Gereon im Stadtarchiv in Köln. Es lehnt sich aufs engste an die Handschrift an. Interessant ist dabei die strengere Einhaltung der Evangelistenikonographie nach den Gepflogenheiten der karolingischen Palastschule. Nur Markus hat den ältlichen morosen Gesichtsausdruck, alle anderen sind männlich, kraftvoll, jugendlich und bartlos gebildet. Selbst Johannes erscheint so ganz im Gegensatz zu den übrigen Darstellungen in der Kölner Malschule. Ebenso haben diese Evangelisten alle den Zug ins Große und Bedeutende, der die karolingischen Typen auszeichnet und auch im Evangeliar 312 des Stadtarchivs im Bilde des Markus erscheint. Wie bei diesem nachgewiesen wurde, handelt es sich auch in Evangeliar aus St. Andreas dabei um unmittelbare Einwirkungen der Maashandschriften.

Um so bestimmter aber spricht die Technik des Kölner Ateliers mit ihren dunklen, schmutzigen, verwaschenen Tönen, die echt malerische Koloristik der Mischfarben zeigen. Unter den Evangelisten ist zumal der Lukas mit den Typen der Maas verwandt. Auch die durchgehende Unbärtigkeit dürfte ebenso sehr auf das unmittelbare zeitgenössische Einwirken der Köln benachbarten Kunst der Maas wie auf die engere Anlehnung an die Vorbilder der Palastschule zurückzuführen sein.

Sehr günstig ist die Möglichkeit, in Darmstadt dieses Kölner Evangeliar aus St. Andreas mit einem Kodex vergleichen zu können, der sich eng an die beiden besprochenen Maashandschriften anlehnt. Es ist das Evangeliar A. E. 682 (Abb. 36—37). Es enthält die vier Evangelisten, die aber in ganz hellen Lokalfarben angelegt sind, dazu haben sie das an der Maas beliebte Hochformat mit schmaler Breitenausdehnung, goldene oder waschblaue Gründe und in der Kleidung Karmin, Rosa, Seegrün, Stärkeblau. Es ist kein stärkerer technischer Gegensatz denkbar, als der zwischen dem Andreasevangeliar und diesem Maaskodex. Grundsätzlich lehrt das Verhältnis beider Handschriften zueinander das alle Inditien ikonographischer Art zurückzutreten haben vor den technischen und stilistischen Wahrnehmungen, sobald es gilt einen Schulzusammenhang für mittelalterliche Kunst-

werke festzustellen. So sehr ikonographische Beziehungen zwischen der Maas und Köln in den beiden zuletzt besprochenen Evangeliaren in Darmstadt vorliegen, können sie nach Stil und Technik zu urteilen nur in Köln entstanden sein.

Eine zweite Evangeliarhandschrift, die im engsten Zusammenhang mit dem Kölner Evangeliar entstanden sein muß befindet sich in Mailand in der Ambrosianabibliothek.

Schon Munoz hatte in einem Aufsatze der Revista dell arte 1911 (XI. fasc. III) auf den engen Zusammenhang des Evangeliars in Mailand mit dem der Kölner Stadtbibliothek hingewiesen, nachdem auch bereits Haseloff es seinem Katalog der Düsseldorfer Ausstellung 1904 hinzugefügt hatte. Leider konnte die Handschrift infolge des Krieges nicht eingesehen werden und kann daher nur an Hand der Abbildungen beschrieben und kritisch bewertet werden.

Das Buch hat die übliche liturgische Einrichtung und ebenso die bildliche Anordnung aller Kölner Evangeliare, Es enthält zunächst ein Widmungsbild (Abb. 38), auf dem ein rechts stehender, über lebensgroß erscheinender, priesterlich gekleideter Kleriker mit jugendlichem Äußeren, der das Buch von einem ebenfalls jugendlichem, ehrfurchtsvoll aufblickendem Mönche entgegennimmt, der wie seine fünf hinter ihm stehenden Begleiter in lang herabfallenden Tuniken gekleidet ist. Von diesen Begleitern ist der gleich hinter dem Führer stehende noch in ganzer Figur sichtbar, während von den übrigen nur die Köpfe sichtbar sind. Es ist die gleiche Anordnung, wie sie bereits im Gereonssakramentar vorliegt und wie sie später wieder im Hitdaevangeliar auftaucht. Es darf schon hier angedeutet werden, daß diese Komposition übernommen wird aus der reichenauischen Kunst und nur dem Kölner Hochformat der Evangeliare angepaßt wird. Hier aber drängt sich in besonderer Schärfe auch die Verwandtschaft mit dem Figurenstil der nordfranzösischen Kunst von Corbie auf, wie er am prägnantesten im Kodex der Bibel von St. Paul ausgebildet ist. Der Grund scheint ein einheitliches Purpur zu sein, während der Boden in realistischer Erdandeutung dargestellt ist.

Das zweite Bild stellt auf dem bekannten Streifengrund Hieronymus (Abb. 39) dar, der frontal in der Bildmitte sitzt auf einem steinernen Thron und nach leiser Kopfneigung nach links dem viel kleiner gebildeten Schreiber die Rolle mit der Evangelium-Übersetzung überreicht. Der Schreiber ist eben herangekommen und überschneidet mit seinem Nimbus den Bildrand. Links steht das Pult mit gedrechsel-

ter Säule. Hieronymus ist bärtig und trägt auf hellem Untergewand ein dunkles Obergewand. Während dies bei ihm die priesterliche Casula ist, besteht es beim Schreiber aus einem einfachen Ministrantenrock.

Die vier Evangelisten sitzen auf steinernen Thronen vor vielfarbigen, malerisch ausgeführten Streifengründen, in der deutlich erkennbaren verwaschenen Art der Kölner Bilder. Der Boden ist überall durch Blumen und Zweige angedeutet.

Matthäus (Abb. 40) neigt sich nach rechts über, sitzt ganz frontal, die Rechte mit der Feder vor der Brust erhoben, die Linke hält das Buch auf dem Knie. Er ist greisenhaft gebildet mit in den Nacken fallendem Haupthaar, weißbläuliches Unter- und dunkles, scheinbar rosagraues Obergewand mit tiefen Schatten. Die unbekleideten Füße stehen auf einem Schemel.

Markus sitzt nach rechts übergeneigt auf einem mit einer hohen, massiven Lehne versehenem Steinsitze. Er schickt sich zum Schreiben an, indem die Linke das Buch aufrollt und die Rechte noch mit der Feder zögert. Die unbekleideten Füße stehen auf dem Gestell des Pultes. Auch er ist bärtig, aber kahlköpfig.

Lukas ist jugendlich gebildet, in frontaler Haltung sitzend, die Rechte erhoben, die Linke das Buch haltend. Er wendet den Kopf nach links und ähnelt im Motiv dem Matthäus.

Johannes (Abb. 41) sitzt auf einem Erdhügel, wohl in Erinnerung an seinen Aufenthalt in Patmos, neigt sich nach rechtsüber und schreibt. Das Motiv ähnelt dem des Markus, jedoch ist die Neigung des Körpers nicht so energisch betont.

Dieses Evangeliar muß seiner künstlerischen Qualität, wie der entschiedenen Haltung seiner Ikonographie und seines Stiles nach an die Spitze der ganzen Schule gestellt werden. Es vertritt mit denkbarer Prägnanz alle Eigenheiten des dunkelfarbigen malerischen Stils der Evangeliare. Seine Evangelisten geben sich unzweideutig als getreue Nachahmungen der nordfranzösischen Vorbilder zu erkennen, was unten noch weiter auszuführen sein wird. Sie verraten aber auch ganz unzweideutig noch den Zusammenhang mit dem Illusionismus der Palast- und Reimser Schule. In den ganz sorgfältig vermodellierten Farben läßt sich namentlich viel Weiß erkennen, das ähnlich wie in den Werken der Palastschule ganz selbständig, nur mit ins Bläuliche gehenden Spielarten verwendet wird. Zumal im Markus und Johannes erscheint es ganz breit angelegt, ist aber stets glatt aus-

modelliert und nie pastos wie später in der Hitda. Bei Lukas wird es nur zur Höhung verwandt. Die scharf gezogenen Tuschkonturen und die Streumuster im Gewand finden sich auch hier wieder. Besonders sorgsam sind zumal die Fleischpartien modelliert, wobei zumal im Lukas und Markus wieder die häufige Anwendung des Weiß als Höhungsmittel erkennbar ist.

Das Morose der Gesichtsbildung erinnert unmittelbar an das Kölner Evangeliar, mit dem es eng zusammengehört. Aber der Vergleich mit diesem läßt erkennen, wieviel gröber und körniger das Kölner Buch im Farbauftrag ist und wieviel kreidiger im Ton. Das Mailänder ist dagegen fast elegant und dabei wie mit ungeheurem Fleiße und wahrer künstlerischer Liebe und Sorgfalt ausgeführt.

Nicht uninteressant ist es, wenigstens kurz darauf hinzuweisen, daß die Szene der Buchübergabe mehrfache Parallelen in der Fuldaer Buchmalerei findet, wie in dem bekannten Rhabanuskodex[110]).

Jedem Evangelisten ist sein Name beigegeben.

Innerhalb der Hauptgruppe der Evangeliare erweisen sich zwei Handschriften als in einem engeren Zusammenhange stehend. Es handelt sich um ein Evangeliar in Gießen, um das wenigstens flüchtig in der Literatur bekanntgewordene Evangeliar der Äbtissin Hitda von Meschede in Darmstadt. Die ganz eigenartige, künstlerische Haltung dieses letzteren hat lange Zeit eine genauere kunsthistorische Einordnung in die Malerei des 11. Jahrhunderts erschwert. Daß das merkwürdige Werk aber in der Tat kölnischen Ursprunges ist, wird durch einen Vergleich mit dem Gießener Kodex sich erweisen lassen, der die Verknüpfung mit den besprochenen Handschriften am augenfälligsten ermöglicht.

Der Zusammenhang des Gießener Evangeliars mit der Kölner Schule ergibt sich aus mehrfachen ikonographischen und stilistisch-technischen Beziehungen zum Kölner Gereonsevangeliar. Die Beschreibung des Kodex wird das im einzelnen ergeben.

Gießener Evangeliar

Universitätsbibliothek Ms. 660. Größe 26,3 × 21,2 cm. Blattzahl 250, Kapitelanzahl 28, 13, 21, 14.

Die Vorreden fehlen, waren aber selbstverständlich vorhanden, da das Evangeliar jetzt ganz unvermittelt mit dem Majestasbilde beginnt. Da sie die ganze erste Blattlage füllten, darf angenommen

werden, daß sie alle vier in der Reihenfolge des Evangeliars St. Gereon der Majestas vorausgingen. Zu dieser Annahme berechtigen außerdem künstlerische Übereinstimmungen mit jenem Kölner Kodex, auch die textlichen. Endlich weisen die paläographischen Übereinstimmungen auf die Anfertigung in derselben Schreibstube hin.

Die bildnerische Anordnung entspricht in ihrer Reihenfolge ebenfalls dem Gereonevangeliar. Wie dort sind auch hier die Kanones zwischen der Majestas und den Evangelisten eingeschoben, zu denen hier noch Hieronymus tritt.

Fol. 1. Majestas Dominis (Abb. 42). 20 × 14,7 cm.

Der Typus Christi entspricht genau dem des Evangeliars in Köln und stilistisch noch näher dem des Sakramentars. Er ist braunbärtig und gelockt, das Haupthaar nach der Stirn hin wie beim Christus des Sakramentars durch scharfe Kontur abgesetzt. Seine Gewandung besteht aus himmelblauem, weißdurchsetztem Untergewand und rosagrauem, von roten Fäden durchzogenem, goldpunktiertem Überwurf, der in der gewohnten Weise von der linken Schulter herabfällt, um den Leib geschlungen ist und vom linken Knie in einer an die Formen der Apostelkleider des Pfingstfestes gemahnenden Schleife herabgleitet. Wie schon im Gereonsevangeliar treten auch hier die pastos gehöhten weißen Spitzen auf. Er sitzt auf einem waschblauen Mandorlagrund auf grüner Doppelscheibe. Die Symbole heben sich in den Zwickeln von einem schmutzig-grünen, gelbdurchsetzten Grunde ab.

Fol. 2b. Hieronymus (Abb. 43). Der Heilige erinnert in der Art und Farbe seiner Tracht an den Gregor des Sakramentars. Er sitzt in ein graues, schieferblaues Untergewand der Albe und silbrige, rosalilafarbige Kasula gekleidet auf massivem, schmutzig-blau grünem Thron. Der große Kopf ist länglich, schmal und oval, das weiße Haar gebüschelt, wie das des Gregor. Auf dem Kopfe eine große Tonsur. Der Schreiber ist schmutzig-blau mit rötlichen Lichtungen ausgeführt. Der Streifengrund ist purpurbraun, rot, gelb und hat deckweiße Trennungslinien.

Fol. 3b bis 10b. Kanones.

Fol. 11a. Matthäus. Er geht auf das gleiche Vorbild, wie der des Gereonsevangeliars zurück, in frontaler Haltung mit einer leichten Neigung nach rechts, als wenn er auf die Inspiration des fehlenden Symbols lausche. Hellblaues Unter-, rosagraues, bräunlich schattiertes Obergewand. Die Rolle ist gelblichweiß, der Grund in der oberen

Hälfte schmutzig-grün, unten warmes Grau mit Streifen, wie auf Atlasseide durchsetzt.

Fol. 78b. Markus. Der Typus entspricht dem desselben Evangelisten im Gereonevangeliar, nähert sich aber der eigentlichen Kölner Redaktion des Themas mehr. Die Kleidung ist grün-blau im Leibgewande und tief rosagrau, goldpunktiert im Obergewande. Der Thron ist gelb, der vielstreifige Grund ist von oben nach unten gelblichbraun, rosa, rotbraun, schmutzig-tiefgrünblau.

Fol. 123a. Lukas. Er trägt das gleiche grünblaue Untergewand und ein etwas tief seegrünes Oberkleid, das sich dem Ton des Markus im Kölner Gereonsevangeliar nähert. Die Streifen sind tief schmutziggrün, rotbraun und gelb. Weiße Trennungsschichten.

Fol. 188. Kruzifixus. Siehe unten.

Fol. 189. Johannes (Abb. 44). Das Bild ist etwas klarer in den Farben, der Grund gelb, dunkelviolett, milchig-violett, schmutziggrün; dazwischen breite, brandartige, deckweiße Trennungsschichten. Der Typus entspricht völlig dem des Gereonsevangeliars. Nach rechts gewandt dreht er sich um, die Feder zu prüfen. Er trägt hellblaues, in Grün spielendes Untergewand, das weißlich gestreift ist und gelben Mantel mit tiefbraunen Schattenfalten. Über dem rechten Knie wieder die der Schule geläufige Faltenschleife. Das erhöht stehende linke Bein ist ziemlich ungeschickt gezeichnet. Der Greisenkopf ist voll edler Männlichkeit. Die Streifen des Grundes sind schmutziggrün, milchig-rosa, violett und gelb in wechselnder Folge.

Fol. 188a (Abb. 45) ist dem Johannesevangelium die Kreuzigung vorangestellt, wie es schon in frankosächsischer Zeit sich angeordnet findet. Der Brauch wird in der Kölner Schule beibehalten. Der Kruzifixus ist im Sinne des einfachen Andachtsbildes auf das nicht untermalte Pergament gesetzt. Nur der Boden ist waschblau und es stehen Goldblumen darin. Wie im Sakramentar ist der Kreuzesstamm spitzig in den Erdgrund hineingerammt. Er ist in Gold ausgeführt. Christus hängt fast stehend mit ziemlich steil gestreckten Armen daran. Das Inkarnat ist ganz hellweiß mit etwas Blau modelliert. Der Lendenschurz ist grauviolett.

Dieser Kodex ist einer der ganz malerisch gehaltenen. Die Gründe laufen zwar nie eigentlich ineinander über, sind aber ziemlich schmutzig und verwaschen ausgeführt. Ganz malerisch ist das Inkarnat behandelt in kräftigen braunen, weiß verwaschenen Tönen mit Höhungen in Deckweis, besonders auf dem Nasenrücken und über den Augen-

brauen. Ebenso auf der Oberlippe und am Knie. Lukas als Syrer hat wieder die stark rötlichen Farben wie derselbe Evangelist im Gereonsevangeliar. Die Glieder der Hände und Füße sind stets weiß punktiert. Überhaupt ist das Deckweiß sehr pastos und breitet schon die Technik der Hitda vor. Das Haar ist durchgehends als malerische Masse, bei Lukas als dem Jüngeren gelblichbraunschwarz, bei dem greisenhaften Evangelisten eisgrau behandelt. Die ganze Farbengebung erinnert an das Kölner Gereonsevangeliar und dem später zu besprechenden Seminarkodex, so daß an dem Zusammenhang mit der Gruppe nicht zu zweifeln ist.

Das Kreuzigungsblatt sticht in seiner fast zarten und zierlichen Formenbehandlung etwas gegen die robusteren Evangelisten ab. Es ist aber von der gleichen Hand und findet im Matthäus einige Ähnlichkeit bei schlankeren und hageren Formen. Das Blatt ist zwar nachgeheftet, vielleicht als Ersatz für ein irgendwie mißlungenes, aber die zugehörige Textseite 181 ist ebenfalls vom selben Schreiber, wie die übrigen und somit ist auch kein Zweifel, daß derselbe Maler das Blatt neu hergestellt hat.

Das Gießener Evangeliar erhält eine erhöhte Bedeutung dadurch, daß es die Entwicklung vom Gereonsevangeliar zum Hitdakodex vermittelt und dadurch die Möglichkeit bietet, diesen endgültig mit der Kölner Schule zu verbinden.

Evangeliar der Hitda von Meschede

Darmstadt, Landesbibliothek, 1640. Woltmann-Wörmann, Geschichte der Malerei, I,291.. — Janitscheck, Deutsche Malerei, 91 — Haseloff in Histoire de l'art von Michel, Bd. 3. Blattgröße 29 × 22 cm. Blattzahl 291. In neuem Einbande.

Fol. 1. Verzeichnis der von Äbtissin Hitda dem Klosterschatze geschenkten Gegenstände. Darunter „librum unum auro et gemmis; et duos aureos".

Vorreden: Novum, Sciendum, Plures.

Kapitelzahlen 88 (auffallenderweise mit dem Gerresheimer übereinstimmend) 46, 93, 29.

Fol. 5b und 6. Widmungsblatt. Das Zierblatt enthält auf Purpurgrund die Inschrift: „Hunc librum Sanctae Walburgae Hitda abbatissa pro se suisque". In Verbindung mit dem vielleicht von Hitda selbst geschriebenem Schatzverzeichnis ist also die Bestimmung des

Kodex für das Kloster der heiligen Walburga im westfälischen Meschede erwiesen. Die Beziehungen kirchlicher Art zur Kölner Metropole waren in Westfalen sehr eng. Bereits im Gereonssakramentar konnte mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit auf einen westfälischen Kanoniker als Stifter geschlossen werden. In jenem Kodex enthielt das Heiligenverzeichnis auch den Tag der Walpurga. Wenn der reichenauische Einfluß im westfälischen Minden zur Einrichtung einer förmlichen Filialschule führte[111]), so kann bei den kirchlichen und politischen — Köln war bekanntlich Vorort des Herzogtums Westfalen und sein Metropolit führte den Herzogstitel — und geographischen Nachbarverhältnissen eine enge künstliche Verbindung Westfalens mit Köln nicht auffallend erscheinen.

Im übrigen trägt das Heiligenverzeichnis des Hitdaevangeliars einen ziemlich allgemeinen Charakter, was bei Evangeliaren im Gegensatz zu den für den Gebrauch individueller eingerichteten Sakramentaren meistens der Fall ist. Es dürfte aber darin auch ein Anzeichen für eine Entstehung nach der Mitte des 11. Jahrhunderts gesehen werden, weil seit dieser Zeit die Kalendarien strenger festgelegt erscheinen. Leider ist über die Regierungszeit Hitdas kein historischer Aufschluß zu gewinnen, der eine festbegrenzte Datierung zuließe. Dagegen machen die Nennung des heiligen Gereon und seiner Genossen sowie Mauritius und Remigius eine Anfertigung des Kodex im Bereiche der Kölner Kunst und Diözese wahrscheinlich, soweit das rein Liturgische in Betracht kommt.

Bevor diese Wahrscheinlichkeit kunstkritisch zur Gewißheit erhoben werden kann, muß eine eingehende Beschreibung des in mancher Hinsicht ganz einzigartigen Buches erfolgen.

Fol. 6. Widmungsblatt (Abb. 46). Äbtissin Hitda in langem, bis auf die rotbraun beschuhten Füße herabfallenden, faltenlosen, nur mit schwarzen Strichen kräftig schattierten, schmutzig-grünen Gewande und weißem, mit Spitzen bordierten Kopftuche, das lang über den Rücken herabfällt und ins Bläuliche spielt, überreicht stehend das goldgebundene und rotgeschnittene Buch der heiligen Walburga. Diese steht genau inmitten des Bildes auf einem romanischen kleinen Podium, das in mit Gelb gemischtem Rot ausgeführt ist. Sie ist reich und feierlich in einen graublauen Mantel gekleidet, der in byzantinischer Weise über den Kopf geschlagen ist. Das weiße Untergewand ist mit Blau gestärkt, von einer Goldborte gesäumt, in der weiße Kreisornamente sitzen. Die Heilige trägt einen goldenen Nimbus mit

Punktrahmen. Mit der Rechten nimmt sie das Buch entgegen, in der Linken trägt sie eine goldene Palme. Die ganze Szene ist umschlossen von einem dunkelbraunen konturierten Halbkreis, in dem der Grund in Purpur und Deckweiß ausgeführt ist und der von milchigweiß gebrochenen Streifen und hellem Blau vervollständigt wird. Der Boden ist durch braune Pflanzen angedeutet. Seitlich stehen Goldsträucher, wie im Lukasbilde des Gereonsevangeliars. Nach oben zu schließt reiche Architektur das Bild ab.

Fol. 7. Majestas Domini (Abb. 47). In zwei konzentrischen, in der Mitte bandartig verschleiften Kreisen, deren äußere Flächen Goldsterne auf Purpurgrund zeigen, während die stark beschädigten inneren waschblauen Grund haben, sitzt der bärtige, purpurbraun gelockte Christus. Er hat eine niedrige Stirn, auffallend große Augen, mit flachen, braunen Brauen, schmutzig-grünen Rändern und schwarzen Pupillen. Er ist männlich ernst, aber nicht byzantinisch moros gebildet. Im mächtigen Goldnimbus mit rotbraunem, weißpunktiertem Kontur sitzt ein weißblaues, mächtiges Kreuz. Der Typus mit der segnenden Rechten und der das Buch haltenden Linken entspricht völlig dem Gießener Evangeliar. Mit ihm hat auch die Färbung und Gewandbehandlung des Kleides viele Ähnlichkeit. Das Untergewand ist blau, senkrecht weiß gestreift, am Halse ausgezackt. Der Mantel ist hellrosaviolett und mit goldenen Punktornamenten verziert. In den Ecken auf dunklem Purpurgrunde die goldeinbordierten Symbole. An den Einbuchtungen der Kreise die quattuor rotae, die vier Himmelskreise. Das Gewand ist in der üblichen Weise gelegt und fällt wie im Gießener Evangeliar aus einer Knieschleife rechts in zwei spitzen Falten und im Schoß in einer ebensolchen kleineren herab.

Der zugehörige Ziertitel lautet inschriftlich: „Hoc visibile imaginatum / figurat illud invisible verum / cuius splendor penetrat mundum / cum bis binis candelabris / ipsius novi sermonis". Mit dieser Stelle aus der Apokalpyse ergibt sich auch der enge bildliche Zusammenhang des dargestellten Gedankens.

Bei Gelegenheit dieses außergewöhnlichen Widmungsbildes mag darauf hingewiesen werden, daß die allgemeine Anordnung, wenn man sie auf ihren wesentlichen Kern zurückführt, in zwei stehenden Einzelfiguren besteht, wie beim Widmungsbilde des Ambrosianakodex. Das ist eine ganz andere Art als der Typus ist, den die von Haseloff zusammengestellten Beispiele im Egbertpsalter zeigen.

Fol. 8. Hieronymus. Er sitzt in blauer Alba und rosig violetter, lila durchsetzter, rotgesternter Kasula mit goldenem, weißgefaßtem Pallium, zu dem seitlich, nicht gemalten, Schreiber sich neigend, auf massivem, gelblichweißen Sitz. Die Übereinstimmung mit dem entsprechenden Gießener Blatt läßt auf die Benutzung desselben Schulvorbildes mit Sicherheit schließen.

Die zugehörige Inschrift lautet: „Hoc pictum aquivocat Hieronymum ex quo huius / corporis alienum nobis / lucet vicinum".

Diese drei Bilder der Widmung, Majestas und Hieronymus bilden mit den zugehörigen Ziertiteln die einleitende Bildfolge. Wie im Kölner Gereonsevangeliar und im Gießener Kodex reihen sich die Kanones an, die stets zwischen der Majestas und dem Evangeliumtexte angeordnet werden. Zusammen mit den Vorreden bilden sie, wie stets in Köln, die Einleitung der Evangeliumhandschriften. Jedem einzelnen der vier Texte gehen nun eine Reihe von Szenenbildern voran, an deren Schluß, unmittelbar vor Beginn des Textes selber, der Evangelist folgt. Auswahl und Anordnung der Szenen ist gleich beachtenswert. Sie schildern ganz kurz die Jugendgeschichte Christi zum Matthäus und gehen dann zu seinem wunderreichen Heldenleben über, ohne etwa in der Passion einen Abschluß zu finden. In der weiteren Reihenfolge findet kein engerer Anschluß an die Evangelien statt. Es stehen vor Matthäus Verkündigung, von der dies Evangelium nichts berichtet, Geburt, Anbetung der Weisen, Darstellung im Tempel. Vor Markus Taufe, Heilung des Besessenen von Gerasa, Heilung der Schwiegermutter des Petrus. Vor Lukas Heilung des Mannes mit der verdorrten Hand, Erweckung des Jünglings von Nain, Heilung des Blindgeborenen von Jericho und der Sturm auf dem Meere. Von Johannes Hochzeit von Kanaan, Heilung des Gichtbrüchigen und die Ehebrecherin.

Man möchte vermuten — die offenbar selbstbewußte und vielleicht herrische Äbtissin habe die gewünschten Szenen bei der Bestellung ausbedungen, ihre Anordnung aber dem Künstler nach Gutdünken und Bedingungen der Technik der Heftung überlassen. Irgendein einleuchtender Grund für die willkürliche Verteilung, die dem Markus und Johannes z. B. nur drei Szenen zukommen läßt, ist nicht zu finden, außer es sei denn, daß eben die Bilderanzahl im ganzen festgesetzt war. Die Kreuzigung, die sonst dem Johannes, wie auch im Gießener Evangeliar, vorhergeht, ist hier vor dem Komes gesetzt.

Schließen sich die Bilder nicht dem Texte an, so ist auch eine chronologische Ordnung zwar angebahnt, aber nicht beibehalten. So erscheint die Hochzeit zu Kanaan ganz zuletzt beim Johannesevangelium, wo sie durch die Teilnahme dieses Jüngers als Gefährte Marias gerechtfertigt ist. Verkündigung, Geburt, Weisenanbetung und Darstellung sind sowohl in Übereinstimmung mit der Historie als auch dem Kirchenjahre geordnet. Für sie kann auf die gleiche Anordnung des Sakramentars verwiesen werden. Hinzu kommt noch ein anderes Moment. Die Weisenanbetung entspricht kompositionell entschieden dem Pilatus im Sakramentar und geht wie dieses Bild auf reichenauische Vorbilder zurück. Es liegt nun folgender Schluß nahe, der unten weiter begründet werden soll: Die Kölner Schule hat als Fortsetzung einer Gruppe von Handschriften aus karolingischer Zeit, die eines neutestamentlichen Bilderkreises gänzlich entbehrten, nur selten und auf ausdrückliche Bestellung hin szenische Darstellungen gebracht und sich im übrigen auf das Evangelistenbild beschränkt. Das gegebene Vorbild für die Szenendarstellungen konnte dabei nur diejenige Kunst sein, die einen ausgebildeten ikonographischen Vorrat für die Schilderungen des Neuen Testamentes besaß. Daß dies der Südwesten war, ist bereits durch Vergleichung der Sakramentarszenen erwiesen worden. Hier nun schließen sich in Auswahl, Anordnung und Komposition die drei ersten Szenen noch an die im Sakramentar gegebene Reihenfolge des Kirchenjahres an. Da man annehmen darf, daß sich der Meister des Hitdaevangeliars nach diesem seinem Vorgänger gerichtet hat, ergibt sich schon aus diesem Grunde für das Evangeliar eine spätere Entstehungszeit als für das Sakramentar. Das wird sich unten aus stilistischen und technischen Gründen ebenfalls nachweisen lassen.

Eine vergleichende Untersuchung des Bilderkreises und seiner kompositionellen und stilistischen wie ikonographischen Eigentümlichkeiten auf breitester historischer Grundlage wird noch genaueren Aufschluß über Herkunft und Ausbildung der Wunderszenen insbesondere geben. Zunächst aber muß eine eingehende Beschreibung des ganzen Zyklus erfolgen.

Fol. 20. Verkündigung (Abb. 48). Rechts steht Maria, überrascht, fast erschreckt vor dem von links heraneilenden großen Engel. Sie hebt die schwere rechte Hand, die ganz verzeichnet ist, während die Linke von der Schleife des blauen, goldbordierten Gewandes überdeckt ist. Maria steht hinter einem zurückgeschlagenen Vorhange,

der sich vor Gabriel wie von selber wunderbar zurückschlägt. So ist die Situation wohl aufzufassen, die wegen perspektivischer Mängel ähnlich unverständlich bleibt, wie die Gregorszene im Sakramentar. Der Vorgang ist also in den überlieferten Innenraum verlegt. Darüber ist die Außenwelt durch Architektur angedeutet. Von diesem Blatte aus wird auch die Situation der Verkündigung des Sakramentars deutlicher. Der Vorhang ist blaßviolett, milchig-weiß und innen samtbraun gerandet, unten kräftig gefranst. Gabriel tritt mit rascher Geberde heran, die Rechte segnend erhoben, die Linke zugleich mit der Rolle das Gewand haltend. Das blauweißliche Obergewand fällt in zwei zackigen Schleifen zangenförmig über den Rücken herab. Die reich in Gold, Weißrosa und Braun gemalten Flügel, von denen der Linke wieder perspektivisch mißlungen ist, sowie der rechte Fuß überschneiden den Rahmen. Die Architektur ist blau, gelblichrot und schmutzig-violett. Der Streifengrund unten schmutzig-blau mit eingezeichneten Zweigen, schmierig-weiß und purpurbraun.

Fol. 21. Geburt. Maria liegt auf dem goldverzierten Pfühl. Das blauviolette Gewand fällt vom rechten Arm, auf den sie den Kopf stützt, in flacher Breitseite vom linken Arm spitz herab. Es hat reichen, weißen Spitzenbesatz. Hinter ihr liegt parallel das Kind, das mit Ochs und Esel wie im Sakramentar zu einer Gruppe zusammengefaßt ist. Seitlich zur Rechten sitzt der schlafende Joseph, den Kopf aufstützend. Er ist in ein reiches violettes, goldbesetztes Gewand gekleidet. Die abschließende Architektur ist rot, blau und weiß.

Fol. 22. Anbetung der Weisen (Abb. 49). Von links schreiten die drei Könige heran, deren vorderer und hinterer bärtig sind. Beim Ausschreiten überschneiden sich die Beine des vorderen und mittleren Königs in ungeschickter Weise. Sein Haar ist rot, das der beiden anderen eisgrau. Die Kleidung ist blau und braunrot. Beine und Füße sind sorgsam bekleidet. Die Madonna sitzt rechts, ernst, würdig und ältlich, wie auf byzantinischen Darstellungen; sie hält das blau und gold gekleidete Kind auf dem Schoße. Es trägt einen großen, griechischen Kreuznimbus und streckt die Rechte den Königen segnend entgegen. In der Architektur finden sich Rot, Blau und Violett. Über ihr der weiße Stern mit goldenen Strahlen. Der Hintergrund ist purpurbraun, der Erdboden blau. Oben Streifengrund.

Fol. 23. Darstellung im Tempel. Der Vorgang ist in byzantinischer Weise vor den Tempel verlegt und führt den Empfang des Kindes durch den beglückten Simon vor. Vorn links wird es von

einem schwarzbärtigen, gelockten Manne, dem Priester, überreicht. Simon ist in ein blaues Untergewand und rosafarbigen Mantel mit purpurbraunen Schatten gekleidet und entspricht farbig genau der ältlichen Maria. Beide sind samt dem purpur gekleideten Kinde durch große Nimben und Inschriften als Hauptpersonen gekennzeichnet. Die farbig rhythmisierte Komposition setzt sich fort im Familiengefolge, in dem der alte Mann hinter dem Nimbus vermutlich Josef ist, der auch in der Geburt keinen Heiligenschein trägt. Diese geringe Hervorhebung des Nährvaters Christi ist in der frühmittelalterlichen Kunst offenbar unter byzantinischen Einflüssen häufig. Dem blauweißlichen Gehilfen Simons entspricht farbig die Frau ganz links, die wieder den Rahmen überschneidet. Der gelblichweiße, rotgold gesäumte Mantel des Hilfspriesters steht ganz senkrecht mit dem gleichfarbigen Boden. Die mittlere Frau ist braunrot, ebenso das Tempeldach, das sonst stets gelblichrot ist und hier nur um der farbigen Zusammenstimmung wegen abgeändert ist. In der Apostelversammlung des Sakramentars konnte bereits etwas Ähnliches beobachtet werden. Natürlich muß in solcher farbenrhythmischen Anlage ein Zurücktreten des malerischen Impressionismus und Illusionismus der karolingischen Überlieferung vor den südwestlichen Einflüssen erblickt werden.

Die besprochenen vier Szenen, jede mit einem zugehörigen Schriftzierblatt, folgen unmittelbar hintereinander und stehen zwischen der Praefatio evangelii und dem Textbeginn. Es folgen ihnen noch vor diesem die Darstellung des Evangelisten mit Zierblatt, Incipit, Initial und Initium evangelii. Darauf erst folgt der Text und das argumentum. Diese Anordnung und zumal die ungewöhnlich reiche Verwendung von Zierblättern ist eine ausgesprochene kölnische Eigenart und beweist für sich schon die Zugehörigkeit des Evangeliars zu dieser Schule.

Es sollen nun zunächst die biblischen Szenen im Zusammenhang weiter erläutert werden. Die Anordnung bleibt stets dieselbe wie beim Matthäus.

Fol. 75. Taufe Christi (Abb. 50)[112]). Das Bild ist ganz auf Blau gestimmt. Hellblau mit milchig-weißen Höhungen der von karpfenartigen, weißlichbraun eingezeichneten Fischen belebte Jordan. In dem goldoxydierten Untergestrüpp der bärtige, braune, mit weißem Schurz bekleidete Jordanus flumen. Er ist eine späte und seltsame Nachahmung karolingischer, von antiken und altchristlichen Illustra-

tionen abgeleiteter Vorbilder. Im Flusse steht Christus nackt, die Arme wie altchristliche Oranten ausgestreckt. Links vollzieht Johannes durch Handauflegen die Taufe, gekleidet in ein härenes, braunes Gewand mit deckweißem Tuche, das in zackigen Doppelfalten herabhängt. Das Landschaftsbild wird durch Bäume vervollständigt, über denen die übernatürliche Region des Himmels mit Sternen im weißbraunen Ausschnitt erscheint. Aus ihr steigt die Taube des heiligen Geistes herab und berührt das Haupt Christi.

Die Szene ist ganz naturalistisch gegeben mit stärkster Anlehnung an die Grundsätze des altchristlich-römisch-karolingischen Illusionismus. Keinerlei symbolische Andeutung, etwa der die sieben Sakramente darstellenden Wasserstreifen, wie anderwärts ist versucht. Die Wellen steigen hügelartig bis zur Brust Christi auf. Es fehlen die sonst beliebten, tücherhaltenden Engel.

Es dürfte schwer halten, dafür ein südwestliches Vorbild zu nennen. Hier zeigt sich vielmehr der ganze wesentliche künstlerische, wie entwicklungsgeschichtliche Unterschied. In der Reichenau handelt es sich um fast dekorativ, ja ornamental gefügte Kompositionen, wie die Münchener Cim. 58 im Anschluß an den Egbertkodex sie vorbildet und der Kölner Domkodex 218 (Abb. 51) aus Limburg sie völlig ausgebildet zeigt[123]). Hier fehlen zwar auch die Engel, wofür aber auf der linken Seite eine Reihe von Zweigen erscheinen. Das Symbolhafte wird inhaltlich vor allem durch die Himmelsregion hier ganz dekorativ angedeutet. Die Fische sind auch vorhanden, aber Johannes tritt von rechts mit dem Tuche heran, während er im Hitdaevangeliar segnet. Der Kodex der Queriniana, Voege XIV, zeigt vollends eine im Ikonographischen grundverschiedene Vorlage. Der Vorgang muß unbedingt als eine bewußte Entlehnung aus dem byzantinischen Kunstkreise angesehen werden. Clemen[113]) kennt ein Elfenbein, das eine ikonographisch interessante Darstellung gibt in der Sammlung Micheli in Paris und „gleichfalls ikonographisch auf Byzanz zurückgeht". „Christus, von den steigenden Wellen bis zum Nabel umgeben, wird von dem zur Rechten stehenden Johannes getauft, zur Linken sitzt der Jordan als Flußgott mit dem Quellgefäß". Diese Platte wird von Clemen der niederrheinischen Schule der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts zugerechnet. Sie beweist das Vorhandensein starker byzantinischer Einflüsse schon in jener Zeit und bietet ein vortreffliches und fast einzigartiges Dokument für die Typenüberlieferung.

Für die Kenntnis dieser frühmittelalterlichen Typenüberlieferung

ist es interessant zu beobachten, wie der in Köln gemalte und in Westfalen an der großen Straße nach dem Norden lagernde Hitdakodex in der historischen Entwicklung gewirkt hat. Will man keine unmittelbare Beeinflussung gelten lassen, so ergibt sich doch aus der in allen Einzelheiten auffallend genauen Übereinstimmung dieses Taufblattes der Hitda mit der Taufe des Kasseler Ms. 60 die Tatsache künstlerischer Beziehungen Kölns zu Westfalen in dieser frühen Zeit schon aufs neue. Denn dieses aus Hardeshausen stammende, später nach Aldinghoven gelangte Evangeliar, das allerdings erst der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts angehört, bringt diese byzantinisch überlieferte und in Köln gebrauchte Fassung des Themas in einer erstaunlichen Übereinstimmung. Es ist nun überaus wichtig, festzustellen, daß damit die Beziehungen des sog. Abdinghover Evangeliars zu Köln noch nicht erschöpft sind, denn seine Technik ist für das 12. Jahrhundert ungewöhnlich malerisch zu nennen und findet nur ein Analogon in dem Darmstädter Kodex 530. Dieser gehört zu einer Gruppe Kölner Handschriften des 12. Jahrhunderts, die sich technisch ganz deutlich an das spät anzusetzende ottonische Evangeliar in Maria Lyskirchen anschließen lassen, das, wie die sämtlichen Darmstädter Handschriften, aus der Kölner Georgskirche stammt. Und dieses Lyskirchener Evangeliar wiederum seinerseits wird, wie unten sich herausstellen wird, zeitlich nicht allzuweit vom Hitdakodex gesetzt werden dürfen. Andererseits gehört das Abdinghover Evangeliar in Kassel einer Handschriftengruppe an, die sicherlich einen größeren Umfang hatte und der das Evangeliar aus Riddagshausen im Braunschweiger Museum zugewiesen werden kann. Auffallend ist in beiden eine etwas archaisierende Haltung, eine der Kölner Evangeliaren und zumal der Hitdahandschrift nahestehende Bilderanordnung und der Stil langgezogener, schlanker Figuren, der seiner Herkunft nach unten eingehender geprüft werden soll, der aber schon hier als in gewissen westfälischen, vielleicht Abdinghover Kunstwerken wirksam bezeichnet werden kann. Der Zusammenhang zwischen Köln und Westfalen scheint demnach schon im frühen Mittelalter bestanden zu haben. Hier läßt er sich einmal konkret an einem Einzelobjekt fassen. Wieweit freilich der sächsisch-thüringische Byzantinismus des 13. Jahrhunderts aus dem Nachwirken des rheinischen im 11. Jahrhundert und wieweit er völlig neuen Anregungen seine Ausbildung verdankt, kann hier nur angedeutet werden, ist aber nicht Gegenstand dieser Untersuchung.

Es beginnt im Hitdaevangeliar nunmehr die Reihe der Wundertaten Christi. Darin ist Christus stets etwas übergroß, braunbärtig dargestellt und in ein weißblaues Unter- und rosiglilafarbiges, goldverziertes Obergewand gekleidet. Er trägt stets goldenen Kreuznimbus und in der Linken die Schriftrolle.

Fol. 76. Heilung des Besessenen von Gerasa. Ganz auf Blau gestimmt. Oben wässeriger, hellbrauner, mit schmutzigen Streifen durchsetzter Grund. Links steht Christus allein und beschwört den Kranken durch die Macht des Gestus. Aus dem in blaue Beinkleider und braune Stiefel gekleideten Besessenen fährt der rotbraune, weißgeflügelte Teufel zum Munde heraus.

Fol. 77. Heilung der Schwiegermutter Petri. Links sitzt Christus, der die vor ihm stehende weiß und karminrot gekleidete Kranke am linken Gelenke faßt. Sie trägt einen über den Rücken herabfallenden blauen Kopfschleier. In Blau und Rot sind auch die rechts stehenden Männer gekleidet. In ihnen findet sich auch wieder das rote Büschelhaar des Sakramentars. Der Boden ist blau, der Grund ein verschabtes Rosalila.

Es folgt Markus selbst mit zugehörigen Zierblättern.

Fol. 114. Heilung des Mannes mit der verdorrten Hand (Abb. 52). Links Christus, mit der Rechten Heilung und Segen spendend. Rechts gebückt der Kranke mit einem rosiglila Obergewand wie Christus. Sein linker Arm ist überlang, so daß er ihn mit der Rechten stützen muß. Darin liegt ein Hinweis auf die reichenauischen Vorbilder mit ihren ausdruckserfüllten Gebärden. Hinter ihm steht in drei Reihen die Menge aufgereiht. Der Grund ist blau mit weißen pflanzlich gebildeten Streifen, oben und unten lilabraun sowie Goldgestrüpp, das den Boden andeutet.

Fol. 115. Der Jüngling zu Nain. Das Blatt ist wieder auffallend dunkel im Ton, der durch den schmutzig-blauen, violettbraunen Streifengrund veranlaßt ist. In der oberen rechten Ecke ist Nain durch Bauten und zinnengekrönte Mauern angedeutet. Darin viel Braun mit fast impressionistisch aufgesetzten pastosen Weißhöhungen. Aus der Stadt kommt von rechts her der Zug. Der Jüngling, in weißes, reich mit Spitzen geziertes Gewand gekleidet, richtet sich schon auf der von zwei Männern getragenen Bahre auf, da Christus, links stehend, die Machtworte spricht. Vor ihm die Mutter kniend, in ein weißes Gewand mit Spitzenschleiern gekleidet.

Fol. 116. Der Blinde von Jericho. Lichtgefärbter Streifengrund. Der Boden weiß mit gelben Blumen, tiefes Lila mit Goldblumen, wolkiges Weiß mit zwei Streifen und schiefriges Blau. Christus mit der Apostelschar, in der sich der weißbärtige Petrus hervorhebt. Der Blinde, viel kleiner gebildet, tastet sich rechts aus der Stadt kommend weiter. Er streckt die Hände in der gleichen Weise vor, wie die Maria der Verkündigung im Sakramentar. Christus segnet ihn, ohne die zugekniffenen Augen zu berühren.

Fol. 117. Sturm auf dem Meere (Abb. 53). Die ganz stark bildmäßige Komposition ist diagonal angelegt und von fast monumentaler Wirkung. Das delphinenartig geformte Schiff ist hellgelb und hat graue und schwarze Schatten. Darin die Jüngerschar mit Goldnimben. Christus schläft auf die Reeling gestützt, Petrus sucht ihn — stark von einem anderen Apostel überschnitten — zu wecken. Das sturmgeblähte, weißbräunliche Segel ist mit weißen Ringen an den blauen Mast befestigt. Der Grund ist frostig blau, von schmutzigem Rosa durchstreift.

Fol. 118. Lukas.

Fol. 169. Hochzeit zu Kanaan (Abb. 54). Links Christus mit angedeutetem Gefolge, von dem aber nur drei Köpfe sichtbar sind. Rechts in zwei Reihen acht Diener mit dem auf die sechs bauchigen Kannen weisenden Kellermeister. Die Form der Kannen entspricht denen im S. Apollinare nuovo. Die Kannen sind gelblichrosa mit goldenem Zickzackornament und schwarz konturiert. Im Streifengrund wieder auffallend viel Weiß.

Fol. 170. Heilung des Lahmen. Christus steht links allein. Rechts nimmt der Geheilte sein Bett auf; dahinter aufgereiht die Menge, unter der der jugendliche Mann links vorne in der Geste des Johannes von den Kreuzigungsbildern. Der Hintergrund ist lichtblau mit weißen Strichen, oben lilabraun bis rahmweiß. Das Bett ist kunstgewerblich reich ausgeführt in gelben Einzelplatten, die mit braunen Stäben gefaßt sind. Es hat vier Füße und eine Lehne.

Fol. 191. Die Ehebrecherin. Die Szene hält sich eng an den biblischen Wortlaut. Christus sitzt allein links, beugt sich weit vor und schreibt die Worte in den Sand. Das furchtsame Weib, gelblichweiß mit Kopftuch, ist wie die dahinter stehende Menge kleiner gebildet. Der waschblaue Grund ist oben rot und milchig-rosa. Die Architektur ist gelb.

Es folgt Johannes.

Fol. 208. Kreuzigung (Abb. 55). Der Hintergrund ist wie im Gießener Evangeliar fast ganz im Pergament ausgeschart. Der braune Boden trägt goldene Pflanzen. Darin das Kreuz spitz eingerammt. Es ist ebenfalls gold und rot konturiert wie die Platte und die Inschriften. Oben Sonne und Mond in Blau, Gold und Rot. Christus mit einem lila Schurz bekleidet neigt das Haupt rechts zur Seite. Er hat ziemlich steil gestreckte Arme. Links steht Maria in faltenlosem lila Gewand, die Hände bedeckt zum Gesichte führend. Johannes in lila Leibrock und gelbem Mantel führt die bedeckte Rechte zum Kinn. Auch das Haar ist bei Christus und Johannes lilaviolett.

Fol. 208b trägt eine von anderer Hand eingetragene „ordo seu consuetudo" des Klosters.

Fol. 210 beginnt der Kanon.

Ehe an die zusammenfassende Würdigung gegangen werden kann, ist kurz die Beschreibung der Evangelisten nachzutragen.

Fol. 24b. Matthäus. Er sitzt in dreiviertel Profil auf massivem Sitze, der in gleicher Form stets wiederkehrt. Der Schemel ist hellblau, die Rolle rot. Rechts steht das gedrechselte Pult. Der in Braun und Blau gekleidete Evangelist schlägt mit der Linken das Buch auf, während die Rechte die Feder faßt. Er trägt weißpunktierten Goldnimbus. Das dunkle Bild hat einen schmierigen Grund. Schmutziges Blau, lila Braun und Rostbraun.

Fol. 78. Markus. Im Profil nach links übergeneigt schreibend (blaues Gewand und hellgelber Mantel). Der Thron braun, der Schemel blau, der Grund weinpurpurn, schmutzig-blau, rötlichbraun.

Fol. 118. Lukas. Ziemlich hell gehalten. Blaues Gewand und hellgelber Mantel. Ebenso blauer Grund zwischen zwei gelben Streifen. Der Evangelist ist bartlos, sitzt frontal, taucht die Feder mit der Rechten ein und hält in der Linken eine blaue Rolle.

Fol. 172. Johannes (Abb. 56). In ähnlich heller Färbung mit gelbem Mantel und Goldstreifen. Rosa Leinengewand. Heller blaugrünlich-grau-gelber Grund, in dem weiße Blumen verstreut sind.

Alle Evangelisten mit Ausnahme des Lukas sind bärtig und alt.

Schon aus der Beschreibung dürfte sich die Zugehörigkeit des Hitdaevangeliars zur Kölner Schule ergeben haben. Vornehmlich das Gießener Evangeliar bietet ganz unmittelbar Beziehungen. Sie liegen zumal in der schlagenden Übereinstimmung der benutzten Vorbilder für Hieronymus, die Majestas und die Evangelisten. Es soll damit keine Abhängigkeit des einen von dem anderen behauptet

werden, trotzdem das Gießener Evangeliar eine notwendige Etappe auf dem Wege von dem Kölner und Mailänder Kodex zu dem Darmstädter darzustellen scheint. Es liegt eine logische und konsequente Entwicklung von dem dunkelmalerischen Stil der beiden ersten Werke über das ganz verwaschen-schmutzige des Tones zu dem barock-malerischen Stil des Hitdaevangeliars vor.

Im einzelnen soll die Zugehörigkeit zur Kölner Schule durch folgende Hinweise bekräftigt werden. In der Majestas ist die Gesamtkomposition dieselbe, wie im Gießener Evangeliar. Christus zwischen den in den Zwickeln untergebrachten Symbolen. Diese selbst sind hier nach außen gerichtet, im Gießener Kodex dem Bilde dagegen zugewandt. Es ist das die bevorzugtere Art, wie sie sich ja auch aus dem thematischen Inhalt von selber ergibt und vor allem in den Reihenkompositionen erscheint. Jene Anordnung der Hitda dagegen findet sich ebenfalls in Köln, und zwar im Gereonsevangeliar.

Eine fast völlige Übereinstimmung zum Gießener Evangeliar liegt dagegen im Hieronymusbilde vor, nur daß in der Hitda der Schreiber nicht ausgeführt wurde. Der Grund dafür scheint das zu schmale Bildformat gewesen zu sein. Das hinzugefügte Pult muß infolgedessen als eine Verlegenheitsauskunft zur Begründung der Vorneigung des Heiligen aufgefaßt werden. Aus dem Vergleich des Gießener Evangeliars erhellt ohne weiteres, daß das Motiv nur gezwungen abgeändert wurde. Diese Feststellung ist insofern nicht unwichtig, als ganz ähnliche, rein äußerliche Gründe für die Gestaltung der Szenenkomposition maßgebend waren, auf die unten näher eingegangen wird.

Unter den Evangelisten gibt sich Markus als die im Gegensinne dargestellte Gießener Vorlage zu erkennen. Es ist der Typus desselben Evangelisten im Gereonsevangeliar. Geringe Abwandlungen, wie die Hinzufügung des Pultes ändern daran nichts. Desgleichen läßt sich für den Lukas dasselbe Vorbild trotz einiger Modifizierungen nachweisen. Matthäus endlich unterscheidet sich nur stilistisch von dem des Gießener Evangeliars,

Von jeher ist die Technik dieses Kodex als etwas ganz außergewöhnliches angesehen und von Haseloff mit vollem Recht geradezu als barock bezeichnet worden. Der Grund dafür liegt in der ganz ungemein malerischen Haltung und Ausführung der Blätter. Dabei macht sich eine zweifache farbige Auffassung bemerkbar, wobei die Bilder aber von einer einzigen Hand herrühren, gerade so wie im

Pariser Sakramentar. Die ersten Blätter, vorzüglich Widmung, Geburt und Majestas, sowie die ersten Szenenbilder sind ganz dunkel im Ton gehalten. Im starken Gegensatz dazu stehen einige fast hell in hell gemalte, unter denen zumal der Sturm, die Hochzeit zu Kanaan, die Ehebrecherin und das Lukasbild hervorragen. Es ist fast die ganze letzte Folge von Lukas angefangen.

Zumal die dunkeltonigen Bilder finden in der ganzen Malerei des 11. Jahrhunderts nur in der Kölner Schule technische Analogien, wenn man von den Regensburger Handschriften und einzelnen Fuldaischen wie dem Berliner Kodex 358 absieht. Noch über das Gießener Evangeliar hinausgehend sind diese Hitdabilder die letztmögliche Steigerung des malerischen Verfahrens überhaupt. Die bevorzugten Farben sind neben Himmel- und Waschblau ein schiefriges Blaugrau, das meist für die Obergewänder verwendet wird, neben das bei Christus durchgehend wie in den übrigen Kölner Werken ein rosiges Lilaviolett tritt. Der dunkle Gesamtton ist jedesmal veranlaßt durch ein helleres Braun mit tiefen schwarzen Schattenstrichen und das auch im Gießener Evangeliar vielverwandte Gelb. Diese Farben treten im Hitdakodex zum erstenmal in ihrem Lokaltone auf. Seine Gründe sind im wässerigen, schmutzigen Blaugrau, Braun und Grauviolett, von denen zumal das letztere stark verwaschen ist, angelegt. Auffallend ist bei dieser die Töne mischenden Technik die öfter angewandte Lokalfarbe des tiefen, satten und leuchtenden Karmins, das gern mit Schieferblau gepaart wird. Es darf darin eine letzte Reminiszenz der turonischen Farbenskala erblickt werden, wie sie in Köln in dem Kodex des Kunstgewerbemuseums schon angetroffen wurde. Die gleiche Farbenzusammenstellung erscheint auch im Lyskirchener Evangeliar, während sie in den früheren Handschriften kaum angetroffen wird. Dem Lyskirchener Kodex nähert sich das Hitdaevangeliar auch schon sehr in der gehäuften Verwendung der Schwarzlotstriche, die fast mit vermodelliert werden. Sie erscheinen in den bei den genannten Arbeiten vorzugsweise in Verbindung eines mit Gelb angesetzten warmen Rotes, also eben jener mit schieferblauer Paarung erscheinenden turonischen Mischung. Das wahrhaft Malerische aber dieser Technik liegt vor allem in dem erzielten Gesamtton, ob es sich nun um die dunkleren oder helleren Blätter handelt. So richtet sich der Wert des Blau ganz nach dem Grunde, auf dem es steht und ebenso nach den umgebenden Farben. Es läßt sich also mit voller Berechtigung von einer Art Valeurmalerei

reden. Dabei aber tritt andererseits wieder ein bewußtes Streben auch nach malerischer Farbenkomposition auf. Es äußert sich darin, daß zumal in den zweiteiligen Szenenbildern auf jeder Seite ein bestimmter Ton vorherrscht, dem auf der anderen Seite ein genau entsprechender antwortet. Mitunter handelt es sich auch um mehrere Farbtöne dabei. In der Verkündigung etwa ist es ein durch Stärkeblau gemildertes Weiß, im Besessenen ein dunkles, milchig-grau durchsetztes Violett auf ganz mattem, glanzlosem Grund. Wo die Komposition, wie etwa in der Geburt, durch Horizontalen bestimmt ist, entsprechen sich farbig die unteren und oberen Bildteile. In der Geburt z. B. korrespondiert das kräftige Karmin des Pfühles mit Einzelschichten der oberen Häuser, für die sonst nur ganz lichte Töne genommen zu werden pflegen.

Das Auffallendste in der malerischen Technik des Hitdakodex ist die ungewöhnlich reiche Verwendung des Deckweiß. Gerade das verleiht ihm das Barocke der Erscheinung. Sind schon die übrigen Farben kräftig und breit aufgesetzt, so wird das Weiß ausgesprochen pastos behandelt. Mit kühnem spitzen Pinsel setzt der Meister in ganz impressionistischer Manier die Tupfen hin. Zumal die Spitzenschleier des Widmungsblattes und der Verkündigung erhalten so beinahe plastisches Relief. Diese Malerhand konnte nur in einer Schule erzogen werden, deren Traditionen sich in den Bahnen einer ausgesprochen malerischen Technik bewegten. Dieser Hitdameister zieht gewissermaßen die letzte Konsequenz des kölnischen Malstils, so daß man sein Werk als die Quintessenz seines Kunstwollens und jedenfalls als dem logischen Schluß der in ihm sich manifestierenden technischen Entwicklung erblicken muß. Von hier aus geht kein Weg in der eingeschlagenen Richtung mehr weiter und es wird sich zeigen, wie die folgenden Handschriften in der Tat eine Art Kompromiß mit der dekorativen Richtung des 11. Jahrhunderts zu schließen gezwungen sind.

Der Hitdameister hat in seinem Wesen etwas Phantastisches, das sich nicht nur in seiner barocken Technik äußert. Die hängenden, fast märchenhaft unbestimmten Architekturen, das drohend geschwellte Sturmsegel, die Landschaft des Taufbildes gehen über das ikonographisch und traditionell Gegebene weit hinaus und verraten ein eigenes künstlerisches Vermögen. Nimmt man dazu die bisher in Köln unbekannte Hellmalerei, die sich nur einmal im Lukas des Gießener Evangeliars findet, so möchte man auf stärkere individuelle

Beeinflussungen dieses Künstlers auf den Schulstil schließen und eine Spur davon im Gießener Kodex durchschimmern sehen. Übrigens steht auch die Schrift des Hitdaevangeliars der in Gießen so nahe, daß man eine fast gleichzeitige Entstehung beider Handschriften annehmen muß.

Die Technik des Hitdaevangeliars muß gewürdigt werden als konsequentes Schlußglied einer organischen Entwicklung. Es wird nun die Aufgabe einer stilistischen Analyse dieses Kodex sein, einmal den Zusammenhang mit der Kölner Schule endgültig festzustellen, sodann aber darüber hinaus den Spuren eines entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhanges nachzugehen.

Es kann füglich bezweifelt werden, ob man bei einer bestimmten Handschriftengruppe, deren Entstehung zeitlich mehr oder weniger unbestimmbar in einem immerhin kurzen Zeitraume bleibt, überhaupt von einer Entwicklung sprechen darf. Voege hat diesen der Kunstgeschichte so geläufigen Begriff in der Tat für die Miniaturen ausschalten wollen. Soviel muß allerdings zugestanden werden, daß bei der Lückenhaftigkeit des erhaltenen Denkmälerbestandes von einer durchlaufenden Abhängigkeitsreihe der einzelnen Zufallsobjekte untereinander nicht zu sprechen ist. Wo Übereinstimmungen vorliegen wie beim Gießener Kodex und Hitdaevangeliar gehen sie meist auf ein gemeinsames Vorbild zurück. Trotzdem aber werden sich auch in der von Voege zusammengeschlossenen Liuthargruppe Entwicklungsetappen feststellen lassen können. So steht etwa der grundlegende Aachener Ottonenkodex ikonographisch dem von seiner Gruppe grundverschiedenen Egbertkodex viel näher als die übrigen Handschriften. Gleichzeitig macht sich in seiner Farbengebung und Technik noch ein ziemlich enger Zusammenhang mit den dunkelfarbigen Kodizes der Adaüberlieferung geltend. Das geht so weit, daß Janitscheck aus dem Vergleich des Aachener Kodex mit den Evergerlektionar den Schluß auf eine gemeinsame Schulentstehung beider Handschriften ziehen zu können glaubte. Und weiterhin liegt zwischen den einzelnen Prachthandschriften der Reichenau in München, Bamberg und Köln einerseits und dem Berliner Kodex des später zu erwähnenden Abdinghover Evangeliars ein Abstand, der nur entwicklungsgeschichtlich zu überbrücken ist.

Ein solch gradueller, aber nicht prinzipieller Unterschied besteht nun auch zwischen dem Stil des Gereonssakramentars und dem des Hitdaevangeliars. Es sollen einmal nur die Szenenbilder zum Ver-

gleich herangezogen werden. Gegen das Breitformat der meisten südwestlichen Handschriften, sowohl Reichenauer wie Echternacher Herkunft, fällt als gemeinsam in der Kölner Gruppe das Hochformat auf. Die einzige Ausnahme ist bezeichnenderweise das getreu dem Südwesten entlehnte Pilatusbild des Sakramentars, in dem das übliche Bildformat der Handschriften durch den der Schule absolut fremden Rahmen auf das annähernde Maß des Vorbildes gebracht wird. Ähnliches findet sich in keinem einzigen Fall wieder. Dem durchgängig angewandten Hochformat entspricht nun ein ganz eigenartiger Figurenkanon. Auch hier liegt das Gemeinsame wieder in der eigentümlichen Streckung und unnatürlichen Verlängerung der Gestalten, die am besten in den beiden Kreuzigungsbildern zu vergleichen ist. Dabei muß aber zugleich auf den bestehenden Unterschied aufmerksam gemacht werden. Der Meister des Sakramentars ist ein ungleich geschulterer, feiner für Proportionen empfindender, man möchte sagen kultivierterer Formkünstler als der zupackende und etwas robuste Meister der Hitda. Seine Figuren sind fast zierlich und elegant, in ihrem Schmerze beherrscht und gehalten, während Maria und Johannes in Darmstadt ergriffen und aufgelöst sind. Im einzelnen wird der Unterschied — zunächst nur der Hände — klarer bei einer Gegenüberstellung der Himmelfahrt und beider Pfingstbilder des Sakramentars mit den Szenen des Evangeliars. Beim älteren Meister sind es überschlanke und dabei hagere Gestalten mit ganz kleinen Köpfen von schmal ovaler Bildung, zwar bärtig, aber wohlgepflegt, mit niedrigen, schmalen Stirnen, geraden von ihr auslaufenden Nasen, kleinen durch Mennig angedeutetem Munde, im Ausdruck nicht stets bedeutend, aber doch nie eigentlich derb. Auch beim Hitdameister ist freilich ein Mühen um diese verhältnismäßige Anmut und Würde zu erkennen. Gerade wie im Widmungsbilde und der Darstellung im Tempel dieser feinere, elegant zeichnende und flüssig malende Stil nachgeahmt wird, beweist schlagend dieselbe Schuldisziplin. Man könnte fast versucht sein, zwischen diese beiden Gruppen des Sakramentars und der Hitda die Szenenbilder des Mailänder Evangeliars einzugliedern. Auch hier handelt es sich um den gleichen Kanon, der nur auf gemeinsamer Schulung beruhen kann. Aber die Köpfe sind ein wenig breiter und umfänglicher, die Nasen bei den Nüstern bereits etwas mehr aufgeworfen, ja bei dem Mönche am Rande bereits etwas spitz und groß vorspringend. Eine solche unedle Mundbildung mit den aufgeworfenen, etwas verschoben dicken

Lippen, sowie das fleischige, etwas energielose Kinn des die Rolle entgegennehmenden Mönches auf dem Hieronymusbilde wird sich im Sakramentar irgendwo finden lassen, selbst nicht bei dem absichtlich etwas plebejisch charakterisierten Pilatus. Dagegen nun der Hitdameister. Im gleichen Bilde der Darstellung, das sich mit dem Widmungsblatte am nächsten an den Stil des Sakramentars und Ambrosianaevangeliars anschließt, findet sich der persönliche Typus des Künstlers deutlich ausgebildet im Simon. Es ist nicht so sehr die schwere, etwas klobige Gestalt, die ihm wie Christus das überragende verleihen soll, sondern vielmehr die Form des Kopfes. Groß, beinahe plump, mit mächtigem weißen Bart und Haupthaar, fast lastend auf breiten Schultern, robust und beinahe bäuerisch bildet er ihn. Ist der Kopf bei den anderen Figuren entsprechend der stilistischen Tradition viel zu klein im Verhältnis zur Körperlänge, so dürfte er hier eher zu groß geraten sein. Dieselbe Bildung ist stets für Christus verwendet, besonders auffallend und schwer und derb im Bilde der Heilung des Mannes mit der verdorrten Hand. Dabei wird der Typus ausgesprochen häßlich, ja fast ordinär, ohne doch durch eine bezwingende Charakteristik den Eindruck ins Große zu steigern. So vor allem im Bilde der Ehebrecherin. Gemildert hingegen und fast wohlgegliedert erscheinen die Figuren in der Hochzeit zu Kanaan und in der Lahmenheilung. Aber auch hier macht sich in den Typen der Zug zum Gewöhnlichen und beinahe Gemeinen bemerkbar, bis dann im Sturm auf dem Meere eine solch groteske Karikatur wie der dritte Apostel von rechts erscheint. Ähnliche Formen finden sich dann mehrfach bis zur Andeutung des jüdischen Rassencharakters im Jüngling zu Nain. Man darf in dieser Auffassung vielleicht eine ins Psychologische umgebogene Anwandlung des Grundsatzes der starken Ausdruckskunst des deutschen Südwestens wirksam vermuten.

Darin liegt in der Hauptsache der Unterschied beider Arbeiten. Dabei ist wohl zu beachten, daß der Hitdameister doch niemals jenen Gestus des Südwestens mit den monumentalen und zeichnerischen Mitteln gibt, die dort üblich sind und als der Ausdrucksstil des 11. Jahrhunderts ein wirklich Neues und bezwingend Großes in die deutsche Kunst der Zeit einführt. Wie die Technik weniger wählerisch in der Durchmodellierung der Farben gegenüber den älteren Kölner Arbeiten verfährt, so gerät auch die Zeichnung des Hitdameisters doch gegenüber dem Sakramentar groß und packend. Den Gegensatz verdeut-

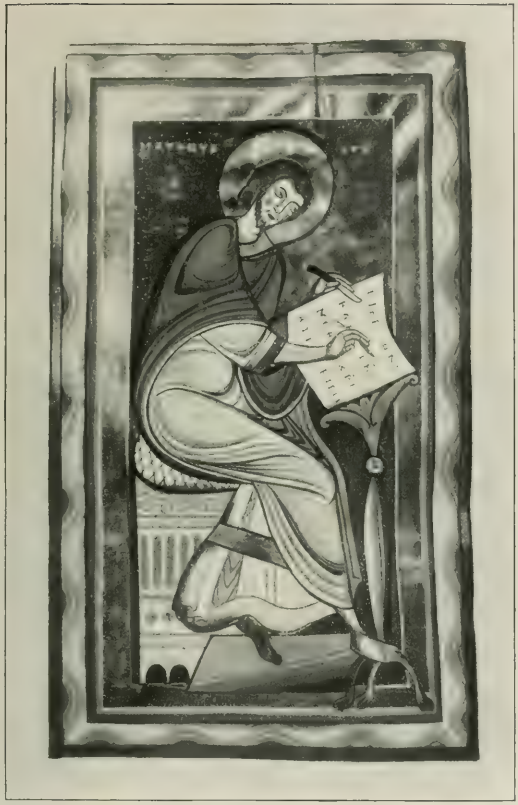
lichen etwa die beiden Verkündigungsbilder. Im Sakramentar sind die Figuren klein, hier dagegen übergroß und mächtig. Der Vorgang soll in seiner ganzen symbolischen Heilsbedeutung klarwerden und das wird durch die Größe der Figuren nachdrücklich auszudeuten versucht. Ähnliches gilt auch für die Geste Christi und so sind bei ihm, wie bei dem Engel Gabriel Hand und Arm stets groß und bedeutend gezeichnet und wie überall da, wo eine charakteristische Bewegung gegeben ist, wie etwa durch den Kellermeister im Kanaanbilde, in der verdorrten Hand des Kranken und dem taufenden Johannes. Im Sakramentar machte sich davon noch nichts bemerkbar und man erinnere sich in diesem Zusammenhange, daß die südwestdeutschen technischen Einflüsse und ikonographischen Anlehnungen stets auf die Registrumgruppe hindeuteten, der die eigentlichen Szenenbilder weniger das Gepräge geben als der Liuthargruppe. Hier im Hitdakodex, der den denkbar schärfsten technischen Gegensatz zu dieser Reichenauer Gruppe darbietet, lassen sich nun gerade Einflüsse aus diesem Kreise zum erstenmal feststellen. Man wird nicht fehlgehen, wenn man diesen Umstand nicht nur rein sachlich auf das andere ikonographische Vorbild zurückführt, sondern in Verbindung bringt mit einer späteren Entstehung. Dafür spricht auch die Übernahme der geistigen Werte der südwestlichen Kunst, die zwar nur schüchtern in Rechnung gestellt werden, aber doch als eine Etappe auf dem Wege zur völligen Übernahme des südwestlichen Vorbildes angesehen werden können.

Damit ist schon angedeutet, daß diese stilistischen Unterschiede nicht nur Merkmale zweier unterschiedlicher Künstlerhände sind, was gar nicht in Frage steht, sondern eine nur zeitlich bedingbare Wandlung der Stilentwicklung kennzeichnen. Es mag immerhin bedenklich erscheinen, auf Grund von so wenigen erhaltenen Handschriften eine solche chronologische Folge rekonstruieren zu wollen. Aber ein solcher entwicklungsgeschichtlich auffaßbarer Zug macht sich wie vom Sakramentarsmeister zum Künstler des Hitdaevangeliars, so auch in allen noch zu besprechenden Bildern der übrigen Kölner Arbeiten mehr oder weniger deutlich bemerkbar. Man wird einen stilistischen und wenn man will selbst einen qualitativen Unterschied auch zwischen den Evangelisten des Gereonsevangeliars und denen des Hitdakodex feststellen können, der noch stärker empfunden wird, wenn man den Mailänder Kodex mit in Betracht zieht. Jene beiden Evangeliare, und stärker in dem Mai-

länder als dem Kölner, zeigen edelgebildete, wohlproportionierte, schlanke Gestalten, die sich im Oberkörper aufrecken und ein vornehmadliges Wesen zur Schau stellen, wie es sich den Nachkommen der stolzen Evangelisten aus Kaiser Karls Palastschule zu ziemen scheint. Auch der freilich einem anderen Vorbilde folgende Gregor des Sakramentars teilt diese Eigenschaften. Dabei pflegt bei der Übernahme desselben Vorbildes auch etwas von seinem Stil mit in die neue Formbildung überzugehen. So sind die Christuskörper des Majestasbildes im Pariser Sakramentar und den beiden Evangeliaren in Gießen und Darmstadt ziemlich gleichgestellt. Aber im Sakramentar und auch im Kölner Gereonsevangeliar sind sie viel sorgfältiger und feiner gebildet als im Hitdaevangeliar. Und weiterhin ließen sich wiederum an einem ikonographisch vollkommen gleichen Beispiel der Geburt die stilistischen Unterschiede am deutlichsten aufzeigen. Eine entwicklungsgeschichtliche Bedeutung erhalten diese Beobachtungen aber dadurch, daß sie nicht einmal allein im Hitdakodex auftauchen — das könnte auf dem anderen Meister beruhen — sondern auch in dem Gießener Evangeliar sich finden, das die entwicklungsgeschichtliche Brücke von den beiden ersten Evangeliaren zur Hitda bildet. Nicht unter allen Umständen also besteht ein Parallelismus der Vorlage als solcher und des Stils. So wird man etwa bei dem Matthäus des Mailänder und Gießener Evangeliars auf Grund der gleichen Vorlage den stilistischen Unterschied dieses Evangelisten zu den übrigen zwar begründen können, darf aber gleichzeitig nicht verkennen, daß bereits im Gießener Kodex eine Stilvergröberung vorliegt. Deutlicher wird das noch bei einem Vergleich des motivisch engverwandten Johannes mit dem des Kölner Gereonsevangeliars. Die Formen sind entschieden breiter und schwerfälliger geworden. Auffallend in dieser Beziehung ist der Abstand zwischen dem Markus bzw. Johannes des Mailänder Evangeliars und dem motivisch gleichen Markus im Gießener Evangeliar. Noch verschiedener werden die Gegensätze, wenn man den Hitdakodex zum Vergleich heranzieht. Es zeigen sich in ihm dem schon erkannten Stilcharakter entsprechend deutlich Wandlungen zu einem breiteren, voluminöseren Gestalten der Figur. Lukas in Mailand und Matthäus und Johannes in Darmstadt bieten die Gegensätze, zwischen denen die Evangelisten des Gießener Kodex stehen. Gerade in seinen Evangelisten verwendet der Hitdameister den Typus schwerer Köpfe. Da nur jene Evangelisten des Mailänder Evangeliars den später nachzu-

weisenden karolingischen Vorbildern am nächsten stehen, kann geschlossen werden, daß sie vielleicht nach Autopsie der Originalvorbilder geschaffen sind. Die Abweichungen der Evangelisten in Gießen und Darmstadt, sowohl die ikonographischen wie die stilistischen, lassen darauf schließen, daß diese Bilder nicht mehr unmittelbar nach den karolingischen Originalvorlagen, sondern bereits nach dem in der Schule eingebürgerten Vorlagetyp in freier Abwandlung gemalt sind. In Verbindung mit dem technischen Kriterium, die umgekehrt wie die stilistischen verlaufen und eine Zunahme des malerischen Elementes verraten gegenüber der abnehmenden Treue des Ikonographischen muß darum für das Gießener und Hitdaevangeliar eine spätere Entstehung, und zwar unmittelbar nach der Mitte des 11. Jahrhunderts im Laufe des 6. Jahrzehnts angenommen werden.

Der Stil des Everger entspricht einer Nachahmung reichenauischer Vorbilder, soweit der rein figürliche Charakter in Betracht gezogen wird. Dieses Lektionar ist fast mit Sicherheit um 990 zu datieren. Es soll nun durchaus nicht behauptet werden, daß die hier versuchte Chronologie der Reihenfolge der Entstehung der Handschriften in jedem einzelnen Falle tatsächlich entspricht. Es soll vielmehr nur eine logische Entwicklungsreihe gegeben werden, kein faktisches Aufeinanderfolgen. Statt also zu sagen, daß Gießener Evangeliar entstand kurz vor dem Hitdaevangeliar wäre es zutreffender so zu formulieren: Der Stil, dessen einzig übriggebliebener Zeuge das Gießener Buch ist, geht entwicklungsgeschichtlich dem Stil des Darmstädter voran und bereitet diesen vor, für den wir allerdings im Hitdameister den konsequentesten und barocksten Meister zu sehen vollauf berechtigt sind. An den reicheren Maßstäben späterer Kunstepochen gemessen, würde sich eine Analogie bei einem und demselben Meister in der Art von Früh- und Spätwerken ergeben. Immerhin aber muß das Gereonssakramentar auch faktisch in die allernächste Nähe des Evergerlektionars gerückt werden und dürfte rund um das Jahr 1000 entstanden sein. Es ist nicht gesucht, auch das Widmungsbild des Lektionars mit den chiliastischen Ideen der Zeit vom Weltuntergange um 1000 in Verbindung zu bringen, für die wir so viele literarische Beglaubigungen haben. Ihm entspricht in der Entwicklung der Evangeliare als vielleicht ältestes erhaltenes der Schule der Ambrosianakodex. Zwischen ihm und dem Kölner Gereonsevangeliar liegt die leichte Umbildung des Evangelistentyps in der freieren Art der Kölner Schulredaktion. Das Werk wird also schon in das zweite



Matthäus
Darmstadt, Landesmuseum A. E. 68?

Lukas
Darmstadt, Landesmuseum A. E. 682

Widmungsbild
Evangeliar der Ambrosiana, Mailand

Hieronymus
Evangeliar der Ambrosiana, Mailand

Matthäus
Evangeliar der Ambrosiana, Mailand

Johannes
Evangeliar der Ambrosiana, Mailand

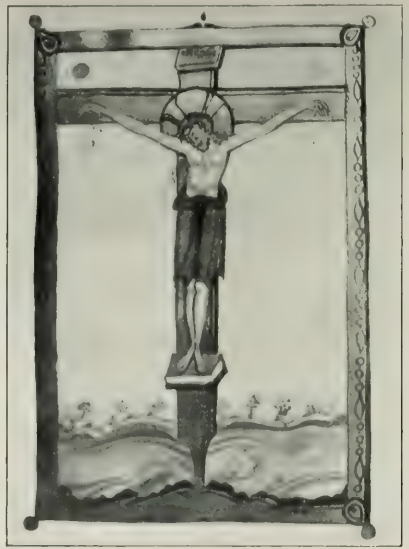
Majestas Domini
Gießen, Universitätsbibliothek ms. 660

Hieronymus
Gießen ms. 660

43

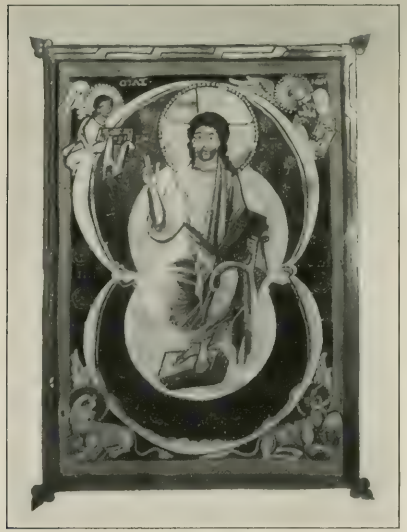
Johannes
Gießen ms. 660

44



Kreuzigung
Gießen ms. 660

Widmungsbild
Hitdakodex. Darmstadt, Landesbibliothek Nr. 1640



Majestas Domini
Hitdakodex. Darmstadt, Landesbibliothek Nr. 1640

Verkündigung
Hitdakodex. Darmstadt, Landesbibliothek Nr. 1640

Viertel des Jahrhunderts zu rücken sein. Ihm folgen dann das Gießener und Hitdaevangeliar gegen Mitte und 6. Jahrzehnt des Jahrhunderts hin. Wie die Entwicklung von da ab weiter verläuft, wird sich bei den späteren Werken der Schule ergeben.

Für die Einstellung der Kölner Szenenbilder in die große Allgemeinentwicklung der deutschen und abendländischen Malerei dieser Zeit muß hier unbeschadet der noch nicht besprochenen Bilder in den Evangeliaren in Bamberg, St. Maria, Lyskirchen und Berlin wenigstens ein die großen Entwicklungslinien andeutender Versuch gemacht werden, um so mehr, als eine solche Verknüpfung der ottonischen Kunst bisher nicht im Zusammenhang mit der Buchmalerei versucht worden ist. Es kommt dabei auf einen umfassenden Vergleich der Ikonographie, der Komposition und des Stils an. Auch hier wird man wieder die schon mehrfach beobachtete Situation bestätigt finden, daß in Köln der Südwesten Deutschlands sich mit dem Nordosten Frankreichs treffen und eine Vermählung mit byzantinisch-italienischen Anregungen eingehen.

Bereits im Gereonssakramentar konnte das Ikonographische und darüber hinaus das szenische Schema mehrfach mit Anregungen aus Reichenau und Echternach in Verbindung gebracht werden und sogar eine ziemlich eindeutige Erklärung aus der Registrumgruppe herausfinden. Schon der Umstand, daß in der Reichenau die gesamte Ikonographie des 11. Jahrunderts ihre systematische Ausbildung erhielt, legt den Gedanken einer Übernahme der Kölner Szenenbilder von hierher nahe. Die Frage nach dem Ursprung der sich zu Ende des 10. Jahrhunderts auf völlig neuer Grundlage ausbildenden Ikonographie zu den evangelischen Erzählungen ist oft gestellt worden, konnte aber noch nicht endgültig von der Forschung beantwortet werden. Für die nordalpine Kunst und für Köln insbesondere muß eine Übernahme von auswärts vorliegen, weil die karolingische Kunst nur das altbiblische Szenenbild pflegte. Für die Ausbildung des neutestamentlichen Kreises sind nun zweifellos die Benediktinermönche von entscheidender Bedeutung gewesen. Am Sitze ihres Ordens wird daher auch am ehesten Aufschluß über den Ursprung dieses sich völlig neuschöpfenden Szenariums zu finden sein.

Es ist eines der großen Verdienste von Franz Xaver Kraus, die mittelalterliche Kunstforschung auf die von ihm so bezeichnete Monte Cassiner Kunst der Benediktiner hingewiesen zu haben. Denn hier hat die Wiege der Ikonographie des christlichen Abendlandes

für das ganze zweite Jahrtausend gestanden. Da aber vom alten Kloster Monte Cassino keinerlei künstlerische Zeugen mehr erhalten sind, so muß der Ausgangspunkt der neutestamentlichen Ikonographie der europäischen Malerei in den Fresken von S. Angelo in Formis bei Neapel gesucht werden[114]). Jeder auch nur oberflächliche Vergleich dieser Malerei mit den bildlichen Darstellungen der Reichenauer Kunst weist schlagend auf einen irgendwie bestehenden Zusammenhang hin. Kraus weist selber auf die Übereinstimmungen dieser süditalienischen Fresken mit dem Codex aureus aus Speyer hin, der sich heute als ein Hauptwerk der Reichenauer Malerei im Eskurial befindet; er muß um die Mitte des 11. Jahrhunderts entstanden sein. Kraus geht sogar so weit, unmittelbare Beziehungen zu dieser Kunst anzunehmen, die er als rheinisch ausdrücklich bebezeichnet. Gegenüber nämlich den Reichenauer Architekturen, für die es „diesseits der Alpen keine Vorbilder gibt", weist er auf eine Rhabanushandschrift in Monte Cassino hin. „Wie architektonische Hintergründe von einem im Rheinland wirkenden Künstler der karolingischen Zeit dargestellt wurden, dafür gibt es kein schlagenderes Beispiel als die schöne Monte Cassiner Handschrift des Rhabanus Maurus". „Ein rheinländischer Schriftsteller wird hier durch einen rheinländischen Maler illustriert. Landschaften, Hintergrund und Beiwerk verraten, daß der Mann aus der Heimat nicht herausgekommen und seine Vorbilder nicht auswärts gesucht hat." Die letztere Behauptung dürfte nun allerdings nicht aufrecht zu erhalten sein. Der Vorbilderschatz dieses rheinländischen Meisters wird vielmehr schon der benediktinischen Kunst entnommen sein. Diese selbst aber hat, wie das in Süditalien nicht überraschen kann, da es von frühhellenischen Zeiten künstlerisches Kolonialland des Ostens ist, sich auf byzantinische Überlieferungen selber aufgebaut. Wieder kann nach Kraus' Urteil „die große bedeutende Komposition des Jüngsten Gerichtes von byzantinischen Einflüssen nicht gänzlich freigesprochen werden. Das dramatisch belebte Treiben in dem untersten Felde, weit mehr noch die Gesichtstypen der im weiten Felde geordneten Scharen verraten aber, wie man Caravita wird zugeben müssen, die „sveltezza ed eleganza italiana". Gerade was nun Kraus und Caravita hier als italienisch empfinden, klingt in manchem stilistisch und kompositionell mit dem Kölner Sakramentar in Paris überein. Und wenn Springer[115]) gerade wieder diese Massengruppen als aus Mönchsgeist geboren und in usum monachorum geschaffen

empfindet, so wirft die fast genaue Übereinstimmung eines solchen Ausschnittes auch ein Licht auf die Herkunft der Kölner Werke aus einer benediktinischen Werkstatt, vielleicht in St. Pantaleon. Zwar soll und kann von einer direkten Übernahme nicht geredet werden, was schon durch die zeitlichen Umstände ausgeschlossen ist, da die Fresken in S. Angelo in Formis zwischen 1056 und 1086 entstanden sind, das Sakramentar aber ungefähr ein halbes Jahrhundert früher. Ein von Kraus erwähnter Prophet der Südwand von S. Angelo in Formis entspricht in seinem Kopftypus dem Christus der Kölner Gruppe und auch die älteren Propheten mit ihren Spitzbärten und herabhängenden Schnauzbärten entsprechen ebenfalls den Greisentypen in Köln. Ohne also — das sei nochmals ausdrücklich gesagt — irgendeinen direkten Zusammenhang mit der Kölner Malerei künstlich konstruieren zu wollen, haben wir jedenfalls in den Fresken von S. Angelo in Formis ein monumentales Überbleibsel der neugeschaffenen Benediktinerikonographie vor uns, die sich ganz Nord-Europa mit teilt. Darüber hinaus dienen sie auch als Wegweiser für die byzantinischen Vorbilder, die irgendwie der karolingischen und den von diesen abzuleitenden kölnischen Evangelisten zugrunde liegen.

Für die Szenenbilder der karolingischen Handschriften kommen nun sicher neben den byzantinischen auch in stärkerer Geltung altchristlich abendländische Vorbilder in Betracht. Hauptsächlich rechnen dahin die Mosaike des Triumphbogens und der Wände von S. Maria Maggiore in Rom. Leider sind wir für die Monumentalwerke karolingischer Zeit ganz auf die wenigen literarischen Überlieferungen angewiesen, wie sie in den Inschriften aus dem alten Kölner Dom und St. Maximin in Trier erhalten sind[116]). Auf dem Mosaik des Kindermordes in S. Maria Maggiore erscheinen die klagenden Mütter aufgereiht hintereinander, wie es in Übereinstimmung mit der Reichenau in Köln geschieht. Es braucht also eine solche Komposition nicht notwendig byzantinischen Ursprungs zu sein, sondern ist sicher durch abendländische Verbreitung in den Bestand karolingisch-ottonischer Bildelemente eingedrungen. Ja, es darf sogar die Vermutung ausgesprochen werden, daß vielmehr als man gewöhnlich annimmt die aus den altchristlichen Vorbildern entwickelten italienischen Szenengestaltungen durch die die Kunsttendenz der Zeit verbreitenden Benediktinermönche Einfluß ausgeübt haben; denn es ist doch eigentlich sonderbar, daß man stets nach Byzantinischem fahndet, statt an das viel näher liegende Benediktinische zu denken.

Glücklicherweise besteht die Möglichkeit, an erhaltenen Denkmälern die Wanderung der benediktinischen Kunsttendenzen zu verfolgen. In dem Mosaikzyklus von Vercelli, der nach einem Manuskript des 11. Jahrhunderts gearbeitet ist, wobei das Prioritätsverhältnis unwichtig ist, findet sich eine norditalienische Etappe der von Monte-Cassino bzw. San Angelo in Formis ausgehenden ikonographischen und kompositionellen Erneuerung des Bilderkreises. Und hier könnte man, wenn man einmal von den vermittelnden Gliedern der Kette absieht, Vorbilder für manche Szene des Hitdaevangeliars finden. Zumal reizt dazu das bei Rohault, La messe VI, 585, abgebildete Stück und die Architekturen auf den Mosaikbildern. Da sich nun überhaupt abweichende kompositionelle Bestrebungen zwischen dem Gereonssakramentar und dem Hitdaevangeliar bemerkbar machen, könnte man darin vielleicht eine Spur der von Anno berufenen italienischen Mönche sehen, die ihren Bildervorstellungskreis bereits mit dem der Reichenau hatten zu einer Kongruenz gelangen sehen. Zeigen doch auch die bekannten Burgfelder Fresken aus der Mitte des 11. Jahrhunderts eine stilistische Neigung zum Langstrecken der Figuren, der wohl auch von byzantinisch-italienisierenden Tendenzen hervorgerufen sein mag. Für die hier angedeutete Übermittlung aus den altchristlich-italienisierten Szenenbildungen, wie sie über Norditalien zur Reichenau gekommen sein müssen, sei nur auf eine Einzelheit hingewiesen. Die ausdrucksvolle Geste Christi mit der weitausgestreckten Rechten, die sich so nachdrücklich in der Reichenau betont findet und auch in das Hitdaevangeliar übergegangen ist, während die Linke das Kleid und die Rolle hält, erscheint ganz großartig schon vorgebildet, etwa im Mosaik von S. Kosmas und Damian in Rom um 530, in den Passionsszenen aus San Apollinare in Ravenna und auf den bekannten vielverbreiteten Bronzeplatten der Erschaffung der Fische und Vögel[117]).

Bei dem Byzantinischen muß noch einmal verweilt werden, weil es für die Kölner Malerei ganz besonders wichtig und — problematisch ist. Es wurde schon angedeutet, daß die Forscher der fünfziger bis siebziger Jahre des verflossenen Jahrhunderts wie vor allem Vitet den byzantinischen Einfluß am Niederrhein stark betonen, während die neueren ihn abzuschwächen suchen, von denen Haseloff z. B. urteilt „das Abendland ist doch nie zu einer wirklichen Aufnahme der byzantinischen Kompositionsschemata gekommen". Demgegenüber muß aber daran festgehalten werden, daß in Einzelfällen immer

wieder mehr oder weniger unmittelbare Entlehnungen feststellbar und gerade in Köln vielleicht mehr als anderswo anzutreffen sind. So findet sich, abgesehen vom Evergerbilde und der Taufe im Hitdaevangeliar, die Verkündigung in gleicher Art wie in Köln auf den Paulstürmen in Rom, die Naurakios nach byzantinischen Mustern 1070 geschaffen hat. Ferner im Ms. 16 156 und Ms. 2881 des Britischen Museums[118]). Die Geste der Maria in der Verkündigung des Sakramentars ist ebenfalls in der byzantinischen Kunst üblich. So auf einem Kreuzigungsrelief des Cabinet des médailles in Paris[119]), wo sie als Ausdruck der Klage verwendet ist, während sie im Sakramentar Überraschung und Bereitwilligkeit ausdrückt, jedesmal also sich auf das gleiche Gefühl einer ergebenen Aufnahme des Schicksals zurückführen läßt. Auch die Haltung des Engels entstammt byzantinischen Werken. So läßt sie sich nachprüfen auf den byzantinischen Mosaikkleinbildern im Domschatze in Florenz, die die ganze biblische Ikonographie bieten und fernerhin auf einem byzantinischen Verkündigungsmosaik im Privatbesitz, das Bayet abbildet[120]). Wie eine ganz im Südwesten und übereinstimmend damit in Köln angewandte Komposition ein starkes byzantinisches Gegenstück findet, zeigt endlich das Mosaik einer Verkündigung im Louvre[121]). Aus der weiteren niederrheinischen Kunst sei als ein Beispiel eines ganz außerordentlich starken byzantinischen Einflusses der einzige Rest der Wandmalereien im oberen Vorbau von St. Pantelon in Köln genannt. Die ganz byzantinisch gekleidete Madonna trägt das Medaillon des Christuskindes vor der Brust. Diese Wandmalerei gehört stilistisch ins 11. Jahrhundert und bietet also auch eine genaue zeitliche Parallele zu den Buchmalereien. In der von Braun mitgeteilten Beschreibung des Prümer Tropars in Paris (nach den Aufzeichnungen Paul Clemens) findet sich die Bemerkung: „Der Kodex ist ikonographisch ziemlich selbständig, z. B. in der Darstellung des Auszuges Marias und Josefs, welche die ravennatischen Elfenbeine bevorzugen, z. B. auf der Maximinskathedra und der Mindener Pyxis in Berlin und läßt vermuten, daß verschiedene Szenen erst für ihn erfunden wurden, z. B. die Legende von Christus und David". Im Gegensatz aber zu Beissel, der in den Prümer Arbeiten nichts Byzantinisches sehen will, wird man gerade das Tropar als stark östlich beeinflußt gelten lassen müssen. Auch außerhalb Kölns und Prüms macht sich das Byzantinische am Niederrhein ziemlich kräftig bemerkbar. So scheint der brüchige Faltenstil des Berliner Fol. 358 aus Werden, der Fuldaer Ursprungs ist, byzan-

tinische Elemente zu enthalten, analog dem Gewandstil des 13. Jahrhunderts in Niedersachsen und Westfalen. Gerade aber die Werdener Wandmalereien sind ohne byzantinische Anregungen kaum denkbar, was auch für den ähnlichen Gregor im Stuttgarter Gundoldevangeliar gilt. Ganz unmittelbar byzantinischer Einfluß liegt jedesmal da vor, wo die Kölner Ikonographie mit den Regensburger Malereien übereinstimmt. Denn der byzantinische Einfluß auf Regensburg steht unzweifelhaft fest. Das gilt nun vor allem für die Kreuzigungsdarstellungen. In Köln wie in Regensburg ist der ausgesprochen byzantinische Typus des rein symbolischen Andachtsbildes in stärkstem Gegensatz zum historischen Schema der Reichenau angewendet worden. Freilich hatte die nordfranzösische Kunst schon denselben Typus gepflegt, für die aber der byzantinische Einfluß nicht nur künstlerisch in den Evangelistenbildern, sondern auch in historischen Werken literarisch nachweisbar ist. Die symbolische, byzantinische Kreuzigung dürfte an Stelle der älteren aus dem Rabulaevangeliar entwickelten historischen Form in Aufnahme gekommen sein durch die Darstellung Kaiser Konstantins und seiner Mutter Helena an Stelle von Johannes und Maria unter dem Kreuze. Eine solch vorbildlich wirkende Gruppe stand auf dem Forum in Konstantinopel und wird von Johannes Damascenus so beschrieben: „Constantin représenta le Christ avec des sourcils qui se rejoignent, des beaux yeux, un long nez, des cheveux bouclés, le corps voûté, une figure jeune, une barbe noir, un teint de la couleur du blé, ainsi qu'était celui de sa mère, de longs doigts." (Nach Bayet[122]). So finden wir die Kreuzigung als Beispiel für die von Köln befolgten Vorbilder auf der Patena in Wilten[125]), auf den schon erwähnten Paulstüren[126]) und in völliger Übereinstimmung mit Köln auf einem Elfenbein des 10. Jahrhunderts im Aachener Suermondmuseum, sowie auf einem Teller des Münsterschatzes ebenda[127]). Daß schließlich auch im rein Technischen und in der Farbbehandlung byzantinische Vorbilder sich geltend machen, beweisen die goldenen und farbigen Gewandstreifen in den Pallien. Sie finden sich in frühbyzantinischen Handschriften wie z. B. im Codex Rossanensis, in der Auferweckung des Lazarus und im Pilatusbilde[128]).

Es war schon der Weg angedeutet worden, auf dem die benediktinische Ikonographie von Süditalien über die Lombardei (Vercelli) nach dem Bodensee gekommen war. Schmarsow hat bereits in eindringlich scharfsinniger Weise aus rein ästhetischen Überlegungen heraus

historische Zusammenhänge aufzudecken versucht und den Nachweis erbracht, daß es in den Bildern der Reichenau sich nicht um ein bodenständiges Produkt handelt, sondern daß sie von auswärts übernommen sein müssen[129]). Er macht bei den Fresken in Oberzell aus der Ikonographie und dem architektonischen Aufbau der Bildanlage wahrscheinlich, daß diese Kompositionen schematisch aus einem anderen Kreise übernommen sind. Aus dem Mißverhältnis der Bilder zu den Fenstern oben und den Arkaden unten, aus dem Gegensinne der Apostelreihe droben gegen die Reihenfolge der Bilder einer Seite wäre seiner Ansicht nach vollends nur der Schluß zu ziehen, daß die hier gemalten Kompositionen nicht für diese Stelle in der Kirche der Reichenau geschaffen wurden, sondern daß die ursprüngliche Erfindung anderswo zu suchen sei. Die auserwählten Stücke gehören vielmehr einem ererbten Zyklus der Wundertaten Christi an, dessen Entstehung beträchtlich über die Wiederholung der Reichenauer Schule zurückliegen muß. Weiterhin urteilt Schmarsow „das unabweisbare Ergebnis unserer Analyse, daß wir in Oberzell auf der Reichenau nur Wiederholungen aus einem anderswoher überlieferten Bilderkreis vor uns haben, wird auch durch eine Tatsache gestützt: ich meine die gleiche Richtung aller Bilder von links nach rechts. Diese Richtung paßt nämlich nicht für jenen Ort."

Es wäre Gegenstand einer speziellen Untersuchung, in welcher Weise nun diese Wandmalereien für die Zwecke der Buchmalerei umgebildet und eingerichtet wurden. Denn daß die Reichenauer Miniaturen auf die Wandbilder oder wenigstens auf ihre Quelle zurückgehen, beweist nicht nur rein künstlerisch ihr durchweg monumentaler Charakter, sondern ist auch von Beissel und Haseloff längst nachgewiesen. Schmarsow meint allerdings „die durchwaltende Regel der Aufreihung aller Körper in der Vorderschicht, die dem drunten entlang schreitenden Beschauer übersehbar bleibt und keine Aufforderung enthält, auf einem festen Standpunkt stehen zu bleiben, um von diesem weiteren Abstande aus die ganze Bildbreite umspannend die Tiefenrichtung zu vollziehen, wie bei der perspektivischen Konstruktion auf ein Zentrum geschehen mußte, dieses Abschneiden des Hintergrundes und die wenigen Ausnahmen mit diagonaler Verschiebung an einem Ende der Bildfläche, das alles sind unbezweifelbare Kennzeichen, daß die Komposition dieses Zyklus für die Wandmalerei geschaffen sind und nicht etwa für die Buchmalerei erfunden." Es wäre also die Selbständigkeit und damit ein Qualitätsmerkmal

darin zu sehen, wie der Miniaturist das monumentale Vorbild für seine Zwecke umgestaltet hat. Da scheint es nun allerdings, daß der Hitdameister die allgemein gehaltenen Vorlagen nur dem schmalen Hochformat seiner Bilder anzupassen sich befleißigt hat. Jedenfalls aber, und das ist von hohem Interesse, scheinen die Kölner Szenenkompositionen auf Vorlagen zurückzugehen, die gerade von den Wandbildern der Reichenau entnommen sind und nicht von den Miniaturen, die erst im Berliner Evangeliar wirksam erscheinen. Denn die Hitdaszenen, ganz abgesehen davon, daß sie ebenfalls die Wundertaten Christi schildern, teilen mit den Reichenauer Wandmalereien die allgemeine Anordnung der beiden handelnden Personengruppen. Interessant ist dabei, daß Schmarsow für die reichenauischen Vorbilder der Kölner Blätter aus innenkünstlerischen rein ästhetischen Gründen wegen der fast routinierten Reife dieser Kompositionen, in denen beim Lazarus sogar „der Übergang von der rein plastischen Figurenkomposition zu der viel geistigeren Rechnung mit Raumfaktoren vollzogen ist, auf eine lange Übung schließt". Jedenfalls ist diese Art zu komponieren von den Szenen der Liuthargruppe und der Echternacher Kodizes so verschieden, daß sie fast unmittelbar auf Vorlagen zurückzugehen scheinen, die von den Wandbildern inspiriert wurden. Im Kanaanbilde und im Jüngling von Naïn zeigen sich sogar die „Anläufer zu einer Tiefenwirkung der Diagonale, die über die sonst durchgehende Beschränkung auf eine vordere Reliefschicht hinausdrängt". Diese dem Wandbilde entnommene „Einsetzung einer Rechnung mit geistigen Raumwerten" äußert sich im Jüngling von Naïn des Hitdaevangeliars sogar sehr nachdrücklich durch die ins Bild hineingezogene Menge nach der Stadt im Hintergrunde zu. Der Reichenauer Wandmalerei entspricht auch die allgemeine Anordnung der Szenenbilder. Links Christus, mit oder ohne Gefolge, und rechts die Menge. Dieselbe Ordnung findet sich — und bezeichnenderweise sind es auch in diesem Falle wieder die Wundertaten — in den Heilungsszenen des Brüsseler Kodex 9428, so daß für diese Gruppe von Szenen eine Nachbildung aus der monumentalen Malerei schlechthin angenommen werden muß. In der Hitda ist Christus — abgesehen vom Stil — stets derselbe wie in der Reichenau, soweit seine Haltung und der Gestus in Betracht kommen und dabei bis auf das Jerichobild ohne Gefolge. Dagegen ist das Volk reichlicher angedeutet, so daß sich also ein umgekehrtes Verhältnis wie in Oberzell und dem erwähnten Brüsseler Evangeliar ergibt.

Damit und mit der Anpassung an das Hochformat hat sich der künstlerische Ehrgeiz des Hitdameisters begnügt. Natürlich schließt er sich in der Unbärtigkeit des Christus nicht an das fremde Vorbild an, sondern befolgt das Kölner des Bärtigen. Im Brüsseler Kodex fehlen übrigens alle landschaftlichen Andeutungen, für die ein einfacher Streifengrund eintritt.

Die Ikonographie wie die Komposition des Szenenbildes muß also wie im Gereonssakramentar so auch im Hitdaevangeliar der südwestdeutschen Kunst zugerechnet werden. Dagegen ist der Stil des Figurenkanons einem anderen Kunstkreise entnommen, der wieder ersichtlich der nordfranzösisch-karolingische ist. Szenische Darstellungen, aber ausschließlich aus dem Alten Testamente, finden sich in der karolingischen Kunst im Soissonsevangeliar, dem Evangeliar von Abbeville, dem Drogosakramentar und am reichsten in der Paulsbibel in Rom. Was nun für die Evangelisten und die Technik gilt, muß auch für den Figurenstil entscheidend gewesen sein, nämlich die Scheidung des südwestlichen und des nordfranzösischen Einflußkreises. Auch für die karolingische Plastik konnte Clemen schon eine süddeutsche und eine niederrheinische Gruppe unterscheiden. Dieser letzteren teilt er als Übergang zur französischen Plastik das Diptychon in Tournay und die ihm verwandten im Britischen Museum (Westwood 270) und in der Kathedrale von Bourges zu[131]). Dieses stellt die Majestas mit den vier Evangelisten sowie Erde und Mond unter Bögen dar. „Der engere Kreis dieser niederrheinischen Schule" wird dargestellt durch einige, alle der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts angehörende Arbeiten, darunter die Liverpooler Himmelfahrt, die drei Frauen am Grabe im Kensingtonmuseum und eine Taufe in der Sammlung Micheli in Paris. Die bedeutendste dieser Arbeiten sind eine Majestas in der Bodleiana, ein Kruzifix in Liverpool und die Frauen am Grabe. Ganz unabhängig davon, ob die Zuweisung in jedem Falle für den Niederrhein aufrecht erhalten werden kann, gibt die Aufzählung doch ein paar szenische Darstellungen an die Hand, für die wir in der gleichzeitigen Malerei kaum mehr Parallelen haben. So kann auch zufällig der Hieronymustyp der Hitda und des Gießener Evangeliars aus karolingischer Zeit mit einem Vorbilde belegt werden. Es ist der Schreiber im Psalter Karls des Kahlen in Paris, der der Gruppe Tours-Corbie angehört[132]).

Was nun den Kölner Figurenstil auf den ersten Blick vom südwestlichen so deutlich scheidet, ist der merkwürdig langgezogene,

gestreckte Kanon der Figur, wie er im Pariser Sakramentar, dem Mailänder Evangeliar und dem Hitdakodex auftritt. Das mag bis zu einem gewissen Grade ebenfalls auf byzantinische Dinge zurückgehen. Aber dann handelt es sich gewiß um eines jener byzantinischen Elemente, die bereits durch die karolingische Kunst hindurchgegangen und dem deutschen Formenschatze einverleibt worden sind. Und zwar ist es die Gruppe der in Reims und Corbie zu lokalisierenden Handschriften, die dieser Kanon ausgebildet hat. In der Hauptsache sind es die bereits von Schmidt und Swarzenski zusammengestellten Arbeiten des Codex aureus, des Arnulfpsalters, eines Altärchens in der reichen Kapelle in München und des Mailänder Paliotto, deren Stil in der Trierer Gegend die getriebenen Reliefs des Gothaer Evangeliars aus Echternach wieder aufnehmen. Es ergibt sich also eine völlig parallele Erscheinung zu den technischen Überlieferungen. Wie diese, so fließen auch die bildenden Faktoren des Kölner Figurenstils dieser Schule aus Corbie und Reims zu. Gerade im Codex aureus finden sich auch jene aus Köln bekannten und zumal im Ambrosianakodex gepflegten langen, in den Einzelgliedern sich heftig gegeneinander absetzenden Gliedmaßen mit ihren Knöchelpunktierungen der Hand und Fußballen wieder. Der eigentliche Kronzeuge für dieses Abhängigkeitsverhältnis ist nun die Bibel von St. Paul in Rom. Neben der Viviansbibel, die allerdings dem turonischen Kreise angehört, und dem hinwieder ganz Corbierer Codex aureus bietet sie nicht nur für den Evangelisten, sondern gerade für den Figurenstil die sprechendsten Analogien. In dem Widmungsblatte zeigen die beiden Frauen in ihren unnatürlich verlängerten Gestalten, den Kopfschleiern, der Überschlankheit der Körper, der Kleidung und ihrem Faltenwurf viele Ähnlichkeiten mit den Kölner Formen. Speziell die hintere Frau rechts kann direkt mit der Äbtissin Hitda verglichen werden[133]). Dazu bietet dieser Kodex auch im Architekturbilde überraschende Vergleichspunkte mit Köln und daneben mit dem verwandten Stil von Prüm, wo übrigens der große karolingische Kodex in Berlin lag. So besonders im Davidsbilde. Frauen mit Kopfschleiern finden sich in der Bibel von St. Paul mehrfach. Es braucht also diese Tracht ebenfalls nicht unmittelbar und einseitig auf byzantinische Vorbilder zurückgeführt zu werden, sondern gehört bereits zu dem karolingisch verarbeiteten byzantinischen Formelschatze. Derselbe langgestreckte Figurenstil findet sich weiterhin im Utrechtpsalter, wie er denn in englischen Werken, aus deren Anregungen er entstanden

ist, noch im 12. Jahrhundert angewendet wird, wofür der Hildesheimer Albanipsalter einen trefflichen Beleg bildete[134]). Freilich das hastig Bewegte und improvisiert Lebhafte des Utrechtpsalters wird in Köln zugunsten eines ruhigen, fast steif und leblos wirkenden Körper- und Gewandstil aufgegeben, der nun wieder mehr der Vorstellung des Byzantinischen entspricht. Neben den schon genannten plastischen Beispielen sei hier noch einmal auf das Altärchen der reichen Kapelle in München verwiesen[135]), das eben diesen selben Stil vertritt. Daß übrigens das Byzantinische schon in den karolingischen Werken stilbildend wirksam war, glaubt auch Goldschmidt, der den Utrechtpsalter auf eine gemalte byzantinische Vorlage zurückführen möchte[136]). Wie stark dieser byzantinische Stil zu Beginn des 11. Jahrhunderts ausgebildet ist, beweist ja u. a. auch die Tafel in S. Marco in Venedig. Man wird also den Kölner Figurenstil mit Sicherheit auf die weiter lebenden Traditionen des Reimser Stils in Art der genannten plastischen Arbeiten und auf die Paulsbibel zurückführen können. Dabei wird von Kreutz dieser Einfluß allenthalben in Norddeutschland nicht nur, sondern selbst im Süden konstatiert. Von den Kölner Handschriften gehen auf den Reimser Stil nun bezeichnenderweise nur diejenigen ein, die auch ikonographisch in ihren Evangelistenbildern und technisch in ihrer gesamten Anlage auf die nordfranzösische Kunstzone reagieren, also Gereonssakramentar und Hitdaevangeliar, sowie der Mailänder Kodex. Dagegen gehen die Szenenbilder des Berliner Evangeliars und des Bamberger Kodex, wie das unten ausgeführt werden soll, unmittelbar und fast in der Art von Kopien auf ganz eindeutig bestimmbare Reichenauer Vorbilder zurück. Wie richtig die Anschauung Kreutz'[137]) über die allgemeine Verbreitung des Reimser Stils in Norddeutschland ist, mag hier nur durch ein Beispiel dargelegt werden, das mehrfach schon wegen seiner technischen, stilistischen und ikonographischen Beziehungen zu Köln aufgefallen ist. Es ist wiederum jener fuldaische Psalter aus Werden in Berlin (Ms. 358), der auf Fol. 64 und 64b einen jugendlichen Christus in Mandorla stehend enthält, in einem gelben Untergewand und tiefroten Mantel. Dieser, wie auch der D-Initial haben zudem einen an das Kolbertevangeliar erinnernden und sonst in Köln nur üblichen Doppelrahmen, dessen Bordüren stehende und liegende Palmetten zeigen, abgeteilt durch Gold- und Silberleisten, wie sie ebenfalls in der nordfranzösischen Kunst üblich sind.

Wenn für die Vermittlung des nordfranzösischen Evangelisten-

typs in reichlichem Maße frankosächsische Arbeiten herangezogen werden konnten, so sind wir dafür beim Figurenstil auf einige Elfenbeine angewiesen. In ihnen können wir das Nachwirken dieser Traditionen verfolgen, bis sie in der Kölner Buchmalerei wieder aufleben. Es war bereits auf ein Relief der Himmelfahrt im Kölner Schnütgenmuseum verwiesen worden, mit dem zwei Berliner Täfelchen des Kaiser-Friedrichmuseums verwandt sind[138]). Auf den Reimser Figurenstil gehen weiterhin zurück die Tafeln in Tongern und vor allem eine große Elfenbeintafel mit neutestamentlichen Szenen im Schatze von St. Paul in Lüttich. Dagegen hat der Quedlinburger Kasten, der nach Kreutz[139]) in Prüm entstanden sein soll, nichts mit diesem Kölner Stil zu tun, sondern befolgt deutlich — wie auch gewisse Prümer Miniaturen — andere karolingische Vorbilder aus der Metzer Gegend, ähnlich dem Heribertuskamm im Kölner Kunstgewerbemuseum. Die Zuweisung von Prüm beruht auch auf einem eklektischen Kompromiß, da wir es in den Handschriften dieses Klosters ähnlich wie in Köln mit den verschiedensten Schuleinflüssen aus Norden und Südwesten sowie byzantinischen Reminiszenzen zu tun haben. Auch Kölner Elemente machen sich geltend, wie zumal im Stile der Frauen am Grabe im Lektionar der Rylandsbibliothek in Manchester und dem Evangelisten im Pariser Tropar; nordfranzösisches klingt im salvator mundi, der stark an das Berliner Lotharevangeliar erinnert, wogegen der reichenauische Stil in der Weisenanbetung, der Hochzeit zu Kanaan, der Flucht nach Egypten und dem Einzug nach Jerusalem unverkennbar sind. Selbst Anklänge an die turonischen Bibeln finden sich in den auf einer langen Bank sitzenden Heiligen und das Byzantinische beherrscht zumal die in Art der Majestas gegebene Madonna des Tropars sowie die Darstellung des Marientodes hier und im Lektionar in Manchester, die in dieser frühen Zeit fast einzig in der abendländischen Malerei dastehen und nur durch byzantinische Elfenbeinreliefs vermittelt sein können. Auch die Darstellung der Heiligen Michael und Andreas, wie die stehenden Heiligen überhaupt, müssen als byzantinische Reminiszenzen aufgefaßt werden. In der farbigen Behandlung treten schmutzige und dunkle Töne, aber nicht so stark wie in Köln auf, ebenso Streifengründe und Architekturen wie dort. Daß in der Hauptsache hier das Südwestliche vorwiegt, geht im Vergleich zu Köln schon daraus hervor, daß die stärksten farbtechnischen Analogien sich in der Paulusbefreiung, Fol. 54b, zeigen, dessen Anlage in violett-karminartigem Purpur und zumal dessen Grün dem Lukas

im Kölner Seminarkodex entsprechen, der ebenfalls ganz südwestlich beeinflußt ist. Trotzdem muß man aber den Prümer Arbeiten und zumal dem Pariser Tropar, das inschriftlich auf Fol. 48 durch Eintrag, zwischen 993 und 1001 entstanden, gesichert ist, innerhalb der rheinischen Kunst eine selbständige, etwas exzeptionelle Stellung einräumen. Im Stil der ottonischen Arbeiten des Südwestens mit ihrer Neigung zu heftigen Bewegungen näherstehend und in der malerischen Technik mehr nach Köln hinneigend, bieten diese Prümer Erzeugnisse eine lehrreiche Parallele zu den Kölner eklektischen Malereien. Zum Tropar ließen sich aus der Elfenbeinplastik allenfalls die vier Platten Nr. 34—37 im Kaiser-Friedrichmuseum in Verbindung bringen. Sicher aber ist, daß die Reimser Gegend für den ganzen Niederrhein und darüber hinaus in Werken wie der Kristallschale des Britischen Museums und bis zum Paderborner Tragaltar hin der befruchtende Anreger des Figurenstils gewesen ist.

In jener Lütticher Elfenbeintafel finden nun gerade die Szenenbilder der Hitda eine spürbare kompositionelle Parallele. Ikonographisch sind dagegen starke Unterschiede festzustellen, wie die Unbärtigkeit Christi und die vier Bahrenträger beim Jünglinge zu Naïn, statt der zwei im Hitdaevangeliar. Aber das Typische der Komposition findet sich hier wie dort und wird in beiden Fällen auf ein Zurückgehen auf den benediktinischen Bilderschatz beruhen. So fällt die bezeichnende Zweiteilung in der Ehebrecherin auch im Emmerankodex auf und hier wird sie noch durch die Architektur besonders betont. Ebenso findet sich auf jenem Reimser Werk auch die Füllung der leeren Mitten des Bildes mit gestikulierenden Händen. Mag nun die ikonographische Vorlage wie bei den Hitdaminiaturen aus dem Südwesten stammen, so zeigt sie — wieder wie in den Hitdabildern — einen figürlichen Stil, der dem Kölner viel näher steht als dem südwestlichen und wie dieser nur aus Nordfrankreich kommen kann. Auch weist die Stadtarchitektur im Jüngling zu Naïn und das Grab im Lazarusbilde noch deutlich auf eine Herkunft aus einer illusionistisch arbeitende Kunstweise heraus, was im Zusammenhang mit den örtlichen Herkunftsverhältnissen der Tafel wieder nur auf Nordfrankreich gedeutet werden kann. Ausdrücklich aber sei hier der Versuch, die Tafel als rheinisch anzusprechen, abgelehnt, denn das Problem der örtlichen Zuweisung an den Niederrhein oder die Maas ist bei Elfenbeinen so schwierig zu lösen, daß es des ausgedehntesten Materials dazu bedarf, das nur von einer systematischen

Sammlung zu erwarten ist. Aber der Beweis für das Fortleben des nordkarolingischen Figurenstils, auf den es hier ankam, darf durch das Lütticher Elfenbein erbracht gelten[140])

Im einzelnen mögen noch folgende übereinstimmende Fälle hervorgehoben sein. Eine höchst merkwürdige Parallele zur Kompositionsart der Hitda bietet wieder ein Elfenbeinrelief der Lazaruserweckung auf dem Einband des der Fuldaer Schule angehörenden Wittechindeus in Berlin. Christus ist übermäßig groß, bärtig und mit einer Rolle dargestellt; hinter ihm das aufgereihte Gefolge, links die Schwestern des Lazarus. Dazu gehört die Platte der Teufelaustreibung im Darmstädter Museum. Für das zweiteilige Kompositionsschema ist auch wichtig, die Lazaruserweckung eines lateinischen Elfenbeins, das abgebildet ist bei Wulff, Altchristlich-byzantinische Kunst, S. 309. Sie erscheint ferner im Brüsseler Kodex 9428 aus der Echternacher Schule. Für die Blutflüssige ergeben sich Parallelen aus der südwestlichen Kunst im Kodex 218 des Kölner Doms. Jedoch ist hier ein Prinzip der fortlaufenden Komposition gegeben an Stelle der Zweiteilung in der Hitda, indem links in der Ecke die Jünger stehen, zwischen denen und dem sich umwendenden Christus das kniende Weib sich befindet. Darstellung des Blindgeborenen finden sich mehrfach in den angeführten Reimser Plastiken, wie dem Codex aureus oder dem Paliotto von S. Ambrogio. Darüber hinaus findet sich in S. Apollinare in Ravenna eine Besessenenheilung, die beweist, daß die ganz ähnliche Hitdadarstellung in der Umbildung der Ikonographie durch die Benediktiner noch vieles vom altchristlichen Vorbilde behalten hat. Byzantinisches scheint dagegen wieder nachzuwirken in der Darstellung Christi im Tempel insofern, als Simon das Kind am Eingange entgegennimmt. Eine ähnliche Darstellung gibt Likhatscheff im II. Bd., S. 408 und 689, nur mit dem Unterschiede, daß hier eine Frau das Kind reicht. So steht auch die Heilung der Frau, die Christus beim Handgelenk faßt in genauer Übereinstimmung mit dem Hitdaevangeliar im Rabulakodex[141]). Ferner geht sicher auf Byzanz die greisenhafte Bildung des Josef zurück, der z. B. im reichenauischen Liutharevangeliar in Aachen jugendlich erscheint, und ebenfalls ist byzantinisch das grämliche Abseitssitzen im Gegensatz zu der verehrenden Haltung zu Häupten des Kindes im Aachener Ottonenevangeliar. Die Stellung der Krippe, überhaupt das Unterbringen von Gegenständen oder Personen unter einer wolkenähnlich gebildeten Grotte, wie in der Hitda und im Sakramentar kommt auch im

St. Gallener Kodex 341 vor[142]); außerdem ist dies der Fuldaer Buchmalerei geläufig. Auch eine Trennung der Szenen durch ein wolkenartiges Band erscheint bereits auf karolingischen Elfenbeinen[143]). Endlich findet sich die Art wie Christus den Mantel in der Hitda rafft und wie er ihn in Wellenlinien quer von oben nach unten fallen läßt, genau so im Petrusrelief des Darmstädter Museums. Ganz unbyzantinisch dagegen ist die Darstellung der Ehebrecherin. Sie wurde in Byzanz überhaupt nicht bildlich dargestellt, noch wurde ihre Perikope an den Sonntagen verlesen und darum auch nicht in die Sakramentare aufgenommen. Trotzdem aber wurde sie im Malerbuche vom Berge Athos beschrieben. Diesen Umstand führt Kraus auf abendländische Beeinflussung zurück.

Es war versucht worden, die Entwicklung der Kölner Malerei bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts zu zeichnen. Dabei ergab sich, daß bei einer gleichzeitigen Befreiung vom streng bindenden Zwange des Vorbildes im Mailänder und Kölner Evangeliars zum Gießener und Hitdakodex hin die zeichnerische Qualität und das antikisierende Formgefühl abnahm, dagegen die malerische Technik sich bis zur letzten barocken Möglichkeit steigerte. Erst von diesem Ergebnis aus läßt sich die kunsthistorische Stellung der beiden diesen Arbeiten unmittelbar anzuschließenden Handschriften in Stuttgart und Gerresheim bestimmen. Es ist der in zwei Bänden vorliegende Kodex Quart 2 und die Evangelienhandschrift des ehemaligen Frauenstiftes Gerresheim bei Düsseldorf. Die Stuttgarter Handschrift wird sich ähnlich dem Hitdakodex als eine letzte malerische Konsequenz, dabei aber im bewußten Anschluß an das karolingische Vorbild, herausstellen; die Gerresheimer dagegen den Übergang vom malerischen Stil zum dekorativen und von der nordfranzösischen zur südwestlichen Evangelistenikonographie vermitteln. Das Stuttgarter Evangeliar soll zum Unterschied von dem an gleicher Stelle aufbewahrten Evangeliar aus St. Gereon nach seinem Schreiber Gundold benannt werden.

Gundoldevangeliar. Stuttgart, Landesbibliothek, Quart 2

Der Kodex ist in zwei Teilen neu gebunden. Der Einband besteht aus einem neunteiligen Holzgerüst, das für einzulassende Elfenbeine bestimmt war. Diese Einteilung entspricht ungefähr der des Pariser Kodex aus Metz mit altchristlichen Elfenbeinen. Die Holztafeln befinden sich beim ersten Bande auf der Vorder-, beim zweiten

auf der Rückseite, was darauf schließen läßt, daß der Kodex erst nachträglich geteilt wurde. Über den Verbleib der fehlenden Elfenbeine ist nichts bekannt. Innen ist der Einband in kostbaren alten Seidenstoffen mit orientalischen Motiven ausgeschlagen.

Bd. I hat 109, Bd. II 130, das ganze Evangeliar 231 Blatt. Die Größe der Deckel ist 25,5 × 19 cm.

Bd. I enthält die Kanones, Kreuzigung, Majestas, Matthäus und Markus, Bd. II Lukas und Johannes. Im I. Bd. befindet sich auf Fol. 2b gegenüber dem ersten Kanonblatt eine ausradierte sitzende Hieronymusfigur, die in der ausgestreckten Linken einen Brief hält. Ihr folgen Fol. 3—8b die Kanones. Sie sind unter Giebeln zusammengefaßt, deren Spitzen von Akroterien besetzt sind, während am Ansatz der Giebel mitunter Ranken erscheinen, die Säulen stehen auf goldenen oder grünen Basen. Als Farben sind Rotbraun, Blau oder Grün verwandt, zum Teil unter Hereinbeziehung des ausgesparten Pergaments. Die Säulen sind bunt marmoriert. Statt der karolingisierenden Kapitelle kommen mehrfach Gesichtsbildungen in einer an frankosächsische Handschriften erinnernden Form vor. Auf den Säulen ruhen Arkaden, die einen steilen Giebel einschließen oder es tritt die umgekehrte Ordnung ein. Auch das erinnert an frankosächsische Gewohnheiten.

Fol. 9b. Kreuzigung (Abb. 57). 17,2 × 12,8 cm. Das Blatt ist in Streifen angelegt. Gewellter schmutzig-grünblauer Boden, dann folgen helles Braun, schmutziges fahles Grün und helles Seegrün. Das goldene mennigkonturierte Kreuz steckt mit der Spitze im Boden. Der bärtige, schwarzgelockte Christus hängt mit schieferblauem Schurz bekleidet halbstehend und mit mühelos ausgestreckten Armen daran. Rechts und links stehen klagend Johannes und Maria mit verdeckten Händen. Maria, in dunkelbraunem Gewand, war ursprünglich anders gezeichnet, wovon die Pentimente noch zu sehen sind. Der Künstler hat sie dann schlanker gebildet und dem Rücken einen energischen schwarzen Kontur gegeben. Das Kopftuch ist schieferblau und weiß gerandet. Johannes ist braun und klar ausgemalt. Der Mantel ist ähnlich wie in der Hitda lilabraun gefranzt. Links kniet zu Füßen des Kreuzes der Stifter mit verehrend ausgebreiteten Händen, in deren linker die Manipel ruht. Er trägt eine schieferblaue Casula in der mantelförmigen Art der frühmittelalterlichen Glockenform, wie sie die Annokasel des Kölner Schnütgenmuseums veranschaulicht. Gelblichweiße Alba, da das Blatt den

Kodex eröffnet und nicht wie üblich vor dem Komes steht, muß es als Widmungsbild aufgefaßt werden. Der als Kleriker charakterisierte, deutlich porträthaft gebildete Stifter wird wahrscheinlich ein Kanoniker des Aachener Stiftes gewesen sein, da der Kodex aus dem dortigen Münsterschatze stammt. Sein Gesicht weicht wesentlich vom Stil der Heiligenfiguren ab. Es ist voll, fast feist, die Nase kurz, breit und dick, der Hals kräftig, die Lippen ebenfalls dick, die Stirn kahl, die Wangen wie unrasiert. Es ist das ganz realistisch gemalte Porträt eines geistlichen Landedelmannes.

Fol. 10. Majestas Domini. Auf einem rosig-lilafarbigen ins schmutzig Blaugrün und Zelluloidrot gehenden Streifengrund sitzt der nach Echternacher Muster ausnahmsweise unbärtig gebildete jugendliche Christus auf der als doppelter schieferblauer Ring mit Weißkontur versehenen Weltscheibe. Er trägt schieferblaues Leibgewand und gelben Mantel, in dem schwarzgrüne Schatten und graugrüne Ornamente sitzen. Der große Nimbus ist golden, das Kreuz rot, die Konturen schwarz und weiß. Zu beiden Seiten Christi sind übereinander aufgereiht die Symbole in den beiden mittleren Reihen und die Propheten in der oberen und unteren. Jesaias schaut empor in der Haltung des aspicienz. Alle sind unbärtig, die unteren schwärzlichgrün, Daniel gelb, Hesekiel eisgraublau. Daniel und Jeremias halten weihend ihre gelben Schriftrollen hin, Jesaias sein Buch, Hesekiel weist mit Rednergeste auf die von ihm beschriebene Vision hin. Die Symbole sind gelb, ihre Flügel lila, ihre Bücher karmin.

Unter diesem Bilde steht in griechischen Buchstaben die offenbar als Künstlername zu deutende Inschrift Gundold in dieser Form:

ΓΥΝ Δω/ΔΥC

Fol. 19b. Matthäus. Für den Bildeindruck bestimmend ist die dem Quadrat genäherte und ganz von der großen und schweren Gestalt des im dreiviertel Profil sitzenden Evangelisten erfüllte Fläche. Es ist eine kräftige, etwas untersetzte Gestalt, ganz in einen gelben mit blauen Punkten durchsetzten Mantel gehüllt, der schwarz und tiefblau gestreift ist. Der große Kopf sitzt schwer auf dem kurzen Halse, der flache Schädel und das spitz zulaufende Gesicht ganz von schmutzig-blauem Haar bedeckt. Der große Nimbus ist dunkelgrün von doppelter rot und schwarzer Punktreihe gesäumt. Der massive Thron schmutzig grüngelb, darauf ein rotes Kissen. Der Grund zerfällt in vier durch Konturen in Rot geschiedene und gerahmte Streifen

von unten nach oben Grün, Blau, Braun in unerfreulichen Mischtönen. Matthäus stützt den Kopf auf den linken Arm und hält mit der Rechten das Buch.

Fol. 73. Markus. Der Evangelist sitzt mit gekreuzten Füßen in einem gelben Leibrock und grünen, goldpunktierten fast schwarzschattierten Mantel gekleidet auf einem im Pergament ausgescharteten, von roten Ranken verzierten flachem Sitz mit gelbem von goldenen Strichen durchzogenen Kissen. Der blaue Schemel mit grünen Abseiten hat goldene Füße. Der dichte Bart ist grünblau. Markus blättert, nach rechts gewandt, in einem kleinen lilafarbigen Buche, das auf einem gedrechselten Pulte liegt. Der ganz schmierige Streifengrund ist ausgeführt in kreidigem, schmutzigem Grün und Blau, Goldnimbus mit doppeltem Mennigrande, darin rote Punktornamente.

Im zweiten Bande befindet sich auf Fol. 8 Lukas (Abb. 58). Er sitzt ähnlich wie Markus in rosigem Lilamantel, der von milchigem Weiß gehöht und von schwarzen Tuschlinien schattiert ist, auf einem goldenen rotgerankten Sitz. Er schreibt in das kleine auf dem Pulte liegende Buch. Die Streifen des Grundes sind Gelb, Grün, Blau. Er ist bärtig.

Fol. 71. Johannes (Abb. 59). Er sitzt ganz frontal, trägt grünes Gewand und braunen Mantel. Die Gestalt ist schlanker, der Kopf kleiner. Mit der linken Hand stützt er das Buch aufs linke Knie, die vor der Brust erhobene Rechte hält die Feder. Der Grund ist in der Mitte grün, von weißeren, wässerigen Blumenmustern durchzogen.

Der Kodex ist in mancher Beziehung auf den ersten Blick recht problematisch. Was ihn mit der Kölner Schule zu verbinden berechtigt, sind zunächst die beiden ersten Bilder der Kreuzigung und Majestas. Für die Kreuzigung bedarf der Vergleich des Figurenstils mit den gesicherten Kölner Darstellungen keines Beweises. Ikonographisch dagegen ist die Hinzufügung des Stifters in dieser frühen Zeit nicht nur für die Kölner Schule, sondern in der ganzen Malerei des 11. Jahrhunderts ein äußerst seltener, fast einzigartiger Fall. Eine ähnliche Darstellung mit einem verehrenden halb knienden halb sich hinwerfenden Kleriker findet sich im Kodex 299 der Bibliotheca Riccardiana in Florenz. Es ist ein mittelitalienisches Sakramentar aus dem Ende des 11. Jahrhunderts. Weiterhin erscheint ein kniender Stifter auf dem Taufsteine in der Kirche zu Freckenhorst

in Westfalen, der um 1100 entstanden sein dürfte und der auch eine Darstellung der Geburt Christi mit einer horizontalen und zentralen Übereinanderreihung von Mutter, Kind und Tieren, wie ihn das Kölner Schema zeigt, bietet sowie einer ebenfalls an Köln erinnernden Taufe. Als ein noch immer frühes und seltenes Erscheinen des Stifters muß auch noch seine Darstellung auf einem der Fenster in der Kirche zu Kappenberg aus dem 12. Jahrhundert angesehen werden[145]). Allen diesen Beispielen aber geht die Kölner Miniatur voran, die sehr viel früher als selbst der Freckenhorster Taufstein entstanden sein dürfte.

Die Majestasdarstellung des Gundoldevangeliars dürfte nicht nur über die Zugehörigkeit zur Kölner Schule, wenigstens dieser beiden ersten Blätter, sondern auch über ihre annähernde Entstehungszeit Aufklärung geben. Das Blatt gibt sich in der durchgeführten Reihenkomposition ohne weiteres als eine nur in Köln denkbare Ausführung des Themas zu erkennen. Es liegen innerhalb der Schule zwei verschiedene Typen des Christus vor, von denen der eine rein Echternacher Herkunft ist und in den ausgesprochenen an den dem Südwesten sich anlehnenden Handschriften gefunden wird. In ihm hält der stets unbärtige Christus als Gegengewicht zur segnenden Rechten in der hocherhobenen Linken das geöffnete Buch. In dem anderen stützt er es aufs Knie auf. Jener zweite Fall des nach Echternacher Vorbilde unbärtigen, aber in Kölner Weise das Buch aufstützenden Christ liegt im Gundoldevangeliar vor. Schon dadurch steht er dem im Gereonsevangeliar befolgten Vorbilde nahe. Die Verwandtschaft wird noch deutlicher bei einer stilistischen Vergleichung. Der Figurenkanon zeigt beidemal eine ganz schlanke Körperbildung mit ziemlich kleinem etwas rundlichem Kopf, gleicher Gewandung und eng nach links zueinander geordneten Füßen. Vor allem aber verraten die vier Propheten in ihren Formen und Gesten Ähnlichkeiten mit dem des Evangeliars in Köln, wobei aber auch in diesem Falle das Südwestliche nicht zu übersehen ist. Sie sind zwar anders geordnet und wie im Bamberger und Seminarkodex gegeben. Typen und Zeichnung aber stehen der Kölner Überlieferung näher als in diesen beiden Arbeiten, mit denen er die Unbärtigkeit teilt. Die Echternacher Abkunft dieses Christus ist um so interessanter, als sie sich in einer Handschrift findet, die in ihren Evangelistenbildern den denkbar schärfsten Gegensatz zum Südwesten bildet.

Es dürfte also naheliegen, über die nicht zu bezweifelnde Zu-

weisung dieser beiden Blätter hinaus ihre Entstehung zu einer Zeit anzunehmen, die zwischen dem Kölner Gereonsevangeliar und den beiden südwestlich beeinflußten Handschriften in Bamberg und dem Kölner Priesterseminar liegt. Ersteres war bereits in die vierziger Jahre des 11. Jahrhunderts gerückt worden. Die Entstehung der beiden anderen Handschriften wird sich aus dem Zusammenhang der ihnen nahestehenden Werke nicht vor der Mitte des Jahrhunderts annehmen lassen. Es würde also für die beiden ersten Blätter des Gundoldsevangeliars eine Entstehung um die Mitte des 11. Jahrhunderts wahrscheinlich sein.

Geben Kreuzigung und Majestas keinerlei stilistische Rätsel auf, so liegt der Fall bei den vier Evangelisten verwickelter. Eines ist dabei ganz unzweifelhaft, daß es sich nämlich um Nachahmungen des Evangeliars Karls des Großen handelt, das zur Entstehungszeit dieses Kodex in Aachen lag und sich jetzt in der Wiener Schatzkammer befindet. Der Künstler des Stuttgarter Kodex hat sich sogar insofern sehr an sein Vorbild gehalten, als er die Typik der einzelnen Evangelisten beibehielt und nicht nach der Gewohnheit des Kölner Ateliers Matthäus und Johannes vertauschte. Dagegen bildet er den Lukas sehr auffallenderweise bärtig, während er in Köln wie in der Palastschule unbärtig zu sein pflegt. Über diese ikonographischen Eigentümlichkeiten wird an anderer Stelle ausführlicher zu sprechen sein. Hier kommt es lediglich darauf an, auch diese vier Bilder samt ihren Initialen der Kölner Schule stilkritisch anzugliedern.

Es drängt sich sofort die Absicht des Künstlers auf, auch im Technischen eine gewisse Annäherung an das Vorbild des karolingischen Buches zu erreichen. Nirgendwo wird das malerische Verfahren in einer so sehr die Farben vermischenden und verwaschenden Weise angewandt. Mit Ausnahme des Karmin erscheint keinerlei Lokalton, während doch sonst wenigstens Waschblau häufiger vorkommt. Dagegen liebt der Meister Gelb und Schieferblau, im Matthäus fast Weiß in Nachahmung der altchristlichen in den karolingischen wieder aufgenommenen Togatracht der Evangelisten. Alle Farben aber und zumal die Gründe sind in einer geradezu unerfreulichen schmierigschmutzigen Weise aufgetragen, die den zeitlichen Abstand vom Vorbilde ohne weiteres bei der Ausführung erkennen lassen. Dazu haben die Farben etwas Stumpfes und machen den Eindruck nachgedunkelter und verblaßter alter Leinwanddrucke. Nirgendwo verraten sie den schmiegsamen, öligglatten Pinselstrich der karolingischen Meister,

sondern überall tritt neben dem Stumpfen auch das etwas Kreidige der Kölner Technik an die Oberfläche. Dieser technische Charakter gibt sich ganz deutlich als kölnisch zu erkennen und es kann keinem Zweifel unterliegen, daß die vier Evangelisten ebenfalls von einem fast schon routinierten Meister dieser Schule gemalt sind.

Es fragt sich nun, in welcher Zeit er tätig war. Die Nachahmung der Aachener Evangelisten, der auffallende Anschluß der Ornamentik und selbst manches Paläographische, desgleichen die Rahmung verleihen den Blättern etwas entschieden Altertümliches. Es muß wenigstens die fiktive Möglichkeit angedeutet werden, daß die ganze Schule von einer durch dieses Evangeliar allein mehr vertretenen Handschriftengruppe ihren Ausgang genommen hätte, wobei dann dieser Kodex die unmittelbare Verbindung mit der Palastschule herstellen und die sog. Kölner Schule als die ottonische Nachfolgerin der in Aachen lokalisierten Hofschule erweisen würde. Soviel Verlockendes und scheinbar auch durch die Beziehungen zum Aachener Ottonenkodex in den beiden grundlegenden Werken Sprechendes für diese Ansicht aufgeboten werden könnte, und so verführerisch es wäre, dadurch mit einem Schlage das Geheimnis der problematischen Palastschule und der mit ihr durch Swarzenski verknüpften Reimser Kunst zu beheben, so muß doch davon unbedingt abgesehen werden. Daß dies nicht der Fall ist, und daß der Gundoldkodex auch in seinen Evangelistenbildern erst ein Produkt des vorgeschrittenen 11. Jahrhunderts ist, geht einmal aus der Entwicklung der ganzen Schule seit dem fest zu datierendem und lokalisierendem Evergerlektionar hervor und kann andererseits auch stilistisch und ikonographisch bewiesen werden.

Schon Beissel[146]) wies kurz darauf hin, daß es sich im Gegensatze zu der treulichen Nachahmung des Matthäus und Johannes bei den beiden anderen Evangelisten um bereits umgearbeitete Vorbilder handle. Denn sie sind in der Haltung verschiedener noch als etwa die Evangelisten des Ambrosianaevangeliars im Verhältnis zu den karolingischen Vorbildern sind und tragen außerdem bereits die in Köln übliche Zweifarbentracht statt der karolingischen weißen Toga. Diese Wandlung und Umformung des Typus muß, wie nachgewiesen wurde, zwischen dem Ambrosianakodex und dem Kölner Gereonsevangeliar stattgefunden haben. Der Markus dieses letzteren bietet bereits den im Gundoldevangeliar befolgten Typus.

Vor allem aber ist der Kodex aus stilistischen Gründen als ein

verhältnismäßig spätes Ereignis der Schule anzusehen. In ihm ist jene Deformation des zeichnerischen, die sich schon im Gießener Kodex ankündigte und die im Hitdaevangeliar mit einer gewissen Größe verbunden war, aufs Äußerste getrieben, die schweren, gedrungenen, untersetzten Figuren mit ihren oben eckig breiten, im Kinn spitz zulaufenden Köpfen, ihren breiten, weißgehöhten Nasen, den plumpen, fettigen Armen und Händen, die fast geschwollen dick sind, den klobigen, beinahe viereckigen Füßen, ferner der ins Unzufrieden-Langweilige gesteigerte nervöse Ausdruck geben sich als Weiterbildung, man möchte sagen Verbildung, des Markus, des Kölner Gereonsevangeliars zu erkennen. In diesem aber ist alles Zeichnerische noch bedeutend sorgfältiger ausgeführt. An der Gegenüberstellung des Markus in Mailand, Köln und Stuttgart wird die behauptete Stilwandlung klar und rechtfertigt die entwicklungsgeschichtliche zeitliche Zwischenordnung des Gießener und des Hitdaevangeliars.

Es darf als gesichertes Ergebnis angenommen werden, daß auch die vier Evangelisten des Gundoldkodex in Stuttgart aus der Kölner Schule hervorgegangen sind. Obgleich sich nun zwischen ihnen und den beiden vorderen Blättern der Kreuzigung und Majestas gewisse technische Übereinstimmungen finden, wie die beliebte Verwendung von Gelb und Schieferblau, das Verwaschene der Pinselführung, muß an der Identifikation des Evangelistenmeisters mit Gundold gezweifelt werden. Die Ausführung beider Bildergruppen fällt zwar in dieselbe Zeit und gehört derselben Schule an. Es handelt sich aber trotzdem um zwei verschiedene Meister, von denen Gundold sich zumal in der Zeichnung als der bessere und im Formgefühl überlegener erweist, während die farbige Maltechnik des Evangelistenmeisters ihre eigenen, zwar nur schwer zu genießenden malerischen Qualitäten besitzen mag. Im einzelnen zeigt sich der Unterschied der beiden Malerhände etwa in der Zeichnung der Hände, die zumal bei den beiden Christusfiguren sorgfältiger und eingehender ist, als bei den nur im Umriß gegebenen Gliedern der Evangelisten. Kreuzigung und Majestas zeigen zudem noch den schlanken und schmalen Figurenkanon, der gegen die fast groben Gestalten der Autorenbilder sehr absticht. Es ist übrigens für die zeitliche Ansetzung sehr wichtig, daß dieser Kanon in der Folgezeit herrschend bleibt und im Berliner Evangeliar geradezu zu einer künstlerischen Verirrung führt.

Das Evangeliar hat noch bis zum Anfange des 19. Jahrhunderts im Aachener Schatze gelegen, wo es die beiden gelehrten Benedik-

tiner Martène und Durand eingesehen haben. Ihre Vermutungen über eine Entstehung zu viel früherer Zeit als sie hier festgestellt wurde, sind noch weniger stichhaltig als die Küstereintragung, die den Kodex als ein Werk bezeichnet, das noch in den Händen Kaiser Karls geruht habe. Dagegen ist eine Anfertigung angesichts des karolingischen Vorbildes bei ständiger Autopsie des Künstlers wohl annehmbar. Vielleicht hat Gundold seine beiden Bilder im Kölner Atelier angefertigt und der Evangelistenmeister seine vier in Aachen. Wir haben ja mehrfach das analoge Beispiel wie in den beiden Reichenauer Malern, die den Hillinuskodex vermutlich in Köln ausmalten. Daß aber sowohl Gundold wie auch der Evangelistenmeister der Kölner Schule angehörten, vermutet auch Chroust aus paläographischen Gründen mit seiner Feststellung „der Schrift nach stammt die Handschrift aus Köln oder der Kölner Gegend". Damit wäre als Gegenstück zur Darmstädter Hitda, die den Wirkungsbereich der Schule nach Westfalen hin östlich begrenzt, eine westliche Grenze gezogen, die bis hart an das Geltungsbereich der Maaszone heranführt.

Nur aus einer stilkritischen und technischen Untersuchung im steten Blick auf die Gesamtentwicklung der Schule heraus kann auch dem Evangeliar der Stiftskirche in Gerresheim seine kunsthistorische Stellung angewiesen werden. Lamprecht und ihm nachfolgend Dehio haben es dem 10. Jahrhundert zuweisen wollen. Es kann aber seiner ganzen Struktur nach erst um die Mitte des 11. Jahrhunderts entstanden sein.

Evangeliar der Äbtissin Hitda von Gerresheim-Stiftskirche.

Blattzahl 270, Größe 27 × 20 cm. Lamprecht, Initialornamentik und Verzeichnis rheinischer Handschriften, Nr. 35. — Dehio, Handbuch, V.

Das Evangeliar ist unveräußerliches Eigentum der Stiftskirche in Gerresheim, der es von Äbtissin Hitda geschenkt wurde. Der darauf bezügliche Eintrag findet sich Fol. 210b auf einer freigelassenen Seite in Goldschrift vom Schreiber des Ganzen aufgezeichnet. Da auch am 13. August der Tag des zweiten Stiftsheiligen, Hippolytus, genannt ist, wird der Kodex für das Kloster ausdrücklich angefertigt sein. Über die Regierungszeit der Äbtissin ist nichts Genaueres zu ermitteln.

Während über seine Frühzeit und seit der Errichtung des Neubaues im 12. Jahrhundert das Urkundenmaterial reichlicher fließt, ist gerade aus dem 10. und 11. Jahrhundert nichts mehr erhalten.

Ein einziger Anhaltspunkt für die Datierung ist der auf Äbtissin Theophano bezügliche Eintracht Fol. 129. Er nennt neben dem Dekan Eberhard von Megezo den Zeitpunkt der hier vermerkten Schenkungen liturgischer Gewänder als Anno Coloniensis archiepisco regnante. Das kann nur Anno II sein, der 1056—1075 regierte. Theophano war die Enkelin Ottos II. und seiner Gemahlin Theophanu und ist identisch mit der gleichnamigen Äbtissin in Essen. Es existiert von ihr ein Testament vom Jahre 1056, in dem sie für Gerresheim Seelenmessen stiftet[147]). Da nun der Eintrag Theophanus offenbar in das fertige Evangeliar gemacht wurde und Hitda eine Vorgängerin dieser Theophanu war, ergibt sich eine Datierung des Evangeliars etwa für die zwanziger Jahre des 11. Jahrhunderts. Das erscheint um so glaubhafter, als das Evangeliar aus Hitdas Zeiten selber keinerlei Eintragungen mehr besitzt, während sie sich unter Theophano nur wenig häufen. So finden sich solche unwesentlicher Art auf Fol. 137 in Minimumschrift, die ebenfalls an Theophanu gerichtet sind und ferner ein zu verschiedenen Zeiten fortgesetztes Schatzverzeichnis auf Fol. 21b. Theophanu dürfte also nicht nur Hitdas unmittelbare Nachfolgerin gewesen sein, sondern auch kurz nach Anfertigung des Evangeliars zur Regierung gelangt sein. An Vorreden enthält der Kodex Novum und Plures. Die Kapitelzahlen zeigen eine interessante Mischung. Matthäus und Markus stimmen mit dem Hitdaevangeliar überein, der eine mit 88, der andere mit 42. Da aber bei Markus ein Blatt fehlt, darf angenommen werden, daß das Markusevangelium wie in der Hitda ebenfalls 46 Kapitel enthielt, die beiden anderen Evangelien haben die in Köln üblichen Kapitelzahlen 21 bzw. 14. Wahrscheinlich hat der Schreiber zwei verschiedene Vorlagen benutzt.

Das Evangeliar beginnt mit den Kanones. Eine Majestasdarstellung fehlt. Auf die Konkordanztafeln folgen die beiden Vorreden. An Bildern finden sich die vier Evangelisten und die Kreuzigung. Dazu Initialen und Zierblätter in üblicher Anordnung.

Fol. 19b. Matthäus.
Fol. 87b. Markus.
Fol. 135b. Lukas (Abb. 60).
Fol. 210b. Kreuzigung.

Fol. 211a. Johannes; ohne Zierblatt.

Alle vier Evangelisten sitzen auf massiven Steinthronen, die in hellem Rosa mit gelblichem Rot und Weiß gemalt sind. In denselben Farben sind die grün umrahmten Schemel ausgeführt, die Figuren heben sich von einem dreifachen Streifengrunde ab, der regelmäßig in der Mitte ein rauhes Waschblau, oben rötlicher Purpur unten zum Grau neigendes Grün zeigt. Außer Matthäus sind alle bärtig. Markus und Johannes tragen grünes Untergewand und rosafarbenen Mantel, der besonders bei Johannes stark mit Weiß durchsetzt ist. Matheus und Lukas haben blaues, weißgehöhtes Untergewand und grünes Obergewand. Das greisenhafte Haar ist bläulich-grauweiß, in ganz malerischer Masse in zwei Bündel gelegt. Der jugendliche Matthäus hat hellbraunes Haar mit schwarzen Gliederungsstrichen.

Matthäus schreibt mit der Rechten und hält in der Linken das Buch. Markus blättert vorgebeugt darin, wie auch der aufrecht sitzende Lukas. Diese drei sind rechts gewandt, während Johannes mit Rücksicht auf die gegenüberstehende Kreuzigung nach links gewandt sich zum Schreiben rüstet.

Die Typen dieser Evangelisten weichen ziemlich auffallend von denen der übrigen Handschriften ab und nehmen eine gewisse Sonderstellung in der Gruppe ein. Zumal der unbärtige Matthäus findet sich in Köln nie, dagegen in einem Evangeliar des Mainzer Domes. Es liegt sehr wahrscheinlich hier eine fremde ikonographische und formale Beeinflussung vor, die sich auch im Stilistischen bemerkbar macht. Die schweren, großen und eckigen Köpfe, die sämtlich an den überlieferten Petrustyp der abendländischen Kunst erinnern, die großen rundlichen Augen mit den starren schwarzen Pupillen auf weißgehöhtem Grunde, die großen, kräftigen, etwas gebogenen Nasen, der breite Mund, die plumpen Gliedmaßen und ganz besonders die in ovalen schwarzen Gewandfalten ausgeführten Kniepartien des Lukas erinnern an einen gewissen Typus der südwestdeutschen Kunst, der in einer ganz ähnlichen Umbildung im Widmungsbilde des der Regensburger Schule angehörenden Pariser Pontifikale des Bischofs Otto vorkommt[148]). Dieser Typus ist noch nachzufühlen im Krakauer Evangeliar Heinrichs IV[149]). Es muß hier zum erstenmal ein neuer Einfluß dieser südwestlichen Kunstsphäre festgestellt werden, der einer Richtung in der Kölner Malerei ein ganz eigenartiges Gepräge geben sollte.

Gegenüber den Evangelisten hält sich dagegen die von der gleichen Hand stammende Kreuzigung an den bekannten Stil der Schule.

Neu und wieder für äußeren Einfluß zeugend ist die Hinzufügung der Symbole.

Fol. 210b. Kreuzigung (Abb. 61). Auf rötlichem Purpurgrund steht der schmutzig-grüne Stamm, der breit im Boden steht. Der bärtige Christus hängt daran, das Haar grünlichschwarz, bekleidet mit tiefblauem Schurz. Maria und Johannes stehen in starkem Schmerz unter den Kreuzesarmen. Jene führt die verhüllten Hände zum Auge, dieser bedeckt mit der Rechten das Gesicht. Maria trägt blaues Leibgewand, grünen Mantel und gelblichbraunes Kopftuch. Der jugendliche Johannes in hellbraunem Haar, grünes Leibgewand und rosafarbigen, sehr hellen Mantel, die Erdschollen sind dunkelgrün, der Grund der Symbole grüngrau mit blauem, weißpunktiertem Rand.

Die Gerresheimer Technik ist nicht in dem streng malerischen Sinne der übrigen Handschriften ausgeführt, zumal die Anlage der Gründe weicht energisch von der verwaschenden, tonigen Art ab und strebt einer hellfarbig dekorativen Wirkung zu. Die einzelnen Streifen sind ganz scharf voneinander geschieden. In ihren und auch an anderen Stellen im Kodex werden zum erstenmal ausgesprochene Lokalfarben in ungebrochener Reinheit verwandt, aber stets wieder — und das ist der Unterschied von den wirklichen dekorativen Werken — zu dem Gesamteindruck des Tonigen abgestimmt. Besonders Blau, das in den Gewändern mehr schiefrig, in den Gründen aber schieferblau ist, fällt auf. Jenes Schieferblau ist stets mit pastosem Weiß noch ganz im Sinne des malerischen Hauptstils mit fettigem Glanz gehöht. Der Farbauftrag ist überhaupt stets massig, zäh und noch ganz ölhaltig. Auch das Inkarnat entspricht mit seinem hellen Grau und rötlichem Braun mit kräftigen Weißlichtern an Nase, Mund und Stirn der kölnischen Tradition. Alle Farben sind durch einen sehr breiten, schwarzen Kontur umzogen und markieren als Schattenstriche die Gewandfalten.

Technisch muß das Evangeliar unbedingt in die Nähe des Gereonsevangeliars, zumal zu dessen Lukasbilde gerückt werden. Ikonographisch hat es allerdings damit gar keine Berührungspunkte. Es hat noch den gleichen, auf einen dunklen Gesamteindruck gestimmten Ton, trotzdem seine Farben viel intensiver sind. An diesen Kodex erinnern ganz unmittelbar die ornamentalen Tiere im Q-Initial. Die lichte Haltung des Rosa mit den Evangelisten steht zudem auch dem Seminarkodex nah, dessen Stil und Art es vorbereitet, und weist

selbst schon auf das Lyskirchner Evangeliar hin. In bemerkenswertem Gegensatz zum Vorherrschen des dunklen Gesamttones steht die sehr helle Malerei der Thronsitze, die nur in den fast pleinairistischen Blättern der Hitda ein Analogon finden. Es ist ein warmes, mit Gelb und blassem Rosa gemischtes Rot, wie es als bevorzugte Farbe im Stuttgarter Gereonsevangeliar, jener ausgesprochen dekorativen Arbeit der Schule erscheint.

Damit ist bereits die stilistische und entwicklungsgeschichtliche Stellung der Handschrift innerhalb der Schule umschrieben. Wie der Gießener Kodex das Bindeglied zwischen dem Kölner Gereonsevangeliar und der Hitdahandschrift ist, so vermittelt der Gerresheimer Meister den Übergang von rein malerischem Stil der Hauptgruppe zum dunkelfarbigem Mischstil der Gruppe des Seminarkodex und darüber hinaus zum helldekorativem Stil des Stuttgarter Gereonsevangeliars und des ihm nahestehenden Evangeliars in Manchester. Damit erhält dieser qualitativ so minderwertige Kodex eine erhöhte kunsthistorische Bedeutung. Er ist wohl das einzige erhaltene Werk einer vermutlich größeren Gruppe, die den erneuten Anschluß an südwestliche Vorbilder im zweiten Viertel des Jahrhunderts und darüber hinaus vorbereitet.

Man kann an dem Gerresheimer Evangeliar nicht vorüber, ohne einen Blick auf eine Handschrift zu werfen, die auf den ersten Eindruck hin bestechend viel Ähnlichkeit mit ihm zu haben scheint. Das ist ein Evangeliar im Mainzer Domschatz. Es enthält in der Hauptsache die vier Evangelisten. Von ihnen ist Matthäus unbärtig wie im Gerresheimer Evangeliar. Ebenso Markus, während die Greisentypen von Lukas und Johannes noch auffallender übereinstimmen mit jenem Evangeliar, wobei der bärtige Lukas die Erinnerung an den gleichfalls bärtigen Evangelisten im Kodex aus St. Georg in Darmstadt wachruft. Übrigens stehen auch dessen Evangelisten und zumal Petrus den Gerresheimern gegenüber nicht fremd da. Die Herkunft dieser Typen aus dem Südwesten ist unbezweifelbar wie auch im Kodex des Priesterseminars und in Cheltenham. Außer den motivischen Übereinstimmungen der frontal gegebenen Evangelisten treten auch die umfangreichen Spruchbänder hier wie dort auf. Aber schon das Fehlen dieser Spruchbänder in Gerresheim beweist, daß der Meister dieses Evangeliars in Gerresheim eine Umbildung der Vorbilder vorgenommen hat. Diese umbildende Anpassung eines anderen Schemas wird fortgesetzt in den Streifengründen. Sie

sind in Gerresheim rein in Kölner Art angelegt wie in Stuttgart und der sich daran anschließenden Handschriften in Berlin und Freiburg. In dem Mainzer Evangeliar dagegen finden sich die gemusterten Gründe, die zwar auch an der Maas im Gebrauche sind, aber in dem Mainzer Falle aus der südwestdeutschen Kunst übernommen sein dürften. Es kommt hier einzig der Egbertkodex[150]) in Frage, der auch für das Ikonographische von entscheidender Bedeutung war, wie in der Ableitung des Evangelistentypus später zu erweisen sein wird. Wenn also kein Zweifel darüber aufkommen kann, daß das Mainzer Evangeliar nicht kölnisch ist, sondern unter Einflüssen des nahen Südwestens, insbesondere des Egbertkodex und etwa des Evangeliars von Poussay entstanden sein wird und nach dem Kalender samt Hervorhebung der Mainzer Stadtheiligen zu schließen unmittelbar für die dortige Domkirche angefertigt wurde, so geht doch gerade aus einer Gegenüberstellung mit den Gerresheimer Evangelisten hervor wie hier ein dem Südwesten selbständig gegenüberstehender Geist das dort hergenommene ikonographische Vorbild im Sinne einer bestimmten Schulrichtung umgestaltet. Somit ergibt sich also auf diesem Umwege ein neuer Beweis für die zweifellos kölnische Entstehung des Gerresheimer Evangeliars. Dazu trägt der Umstand bei, daß den Evangelisten die Symbole nicht beigegeben sind, wie es im Südwesten üblich ist. Gleichzeitig aber ergibt der Vergleich mit dem 981 entstandenen Egbertkodex und dem um die Mitte des 11. Jahrhunderts entstandenen Gereonsevangeliar in Stuttgart, dessen Stil es vorbereitet, daß das Gerresheimer Evangeliar nur im Zusammenhang mit dem in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts gemalten Miniaturen entstanden sein kann und nicht mehr dem 10. Jahrhundert zuzuweisen ist.

Auch noch in einer anderen Mainzer Handschrift, einem Sakramentar aus St. Alban, das sich jetzt beim Herzog von Arenberg in Brüssel befindet[151]), sind Beziehungen zu Köln vorhanden. Sie erstreckten sich in gleicher Weise auf Ikonographie, Stil und Technik. Im Ikonographischen überzeugt am ehesten seine Majestas sowie seine Kreuzigung. Christus ist freilich unbärtig gebildet, sonst aber dem großen Darmstädter Typus verwandt. Von den Szenenbildern ähneln sich die Herabkunft des Heiligen Geistes und die Himmelfahrt Christi. Mag dies auf der für Mainz wie Köln gemeinsamen Quelle des Südwestens beruhen, so bleibt doch die enge Übereinstimmung im langfigurigen Kanon bestehen. Trotzdem und obgleich auch die Rah-

mungen des Albanssakramentars stark kölnisch gebildet sind, so kann doch auch in diesem Falle kein unmittelbarer Zusammenhang mit dem Mainzer Werk konstruiert werden. Selbst die etwas malerische modellierende Technik reicht dazu nicht hin. Sie beweisen aber, daß immerhin nicht nur gemeinsame Entlehnungen aus einer und derselben Kunst in der rheinischen Malerei des 11. Jahrhunderts stattfanden, sondern daß auch befruchtende Anregungen von einer Lokalschule auf die andere überspringen, und daß also das klösterliche Kunstleben in einem recht regen Austausch gegenseitiger Arbeitsmethoden stand.

Die erwähnten mittelrheinischen Handschriften mögen einer Mainzer Lokalschule angehören, worauf die liturgischen Einrichtungen hinweisen. Dasselbe gilt auch für eine dritte Arbeit dieser Gruppe, ebenfalls ein Sakramentar und noch im Mainzer Domschatze befindlich, das sich eng an den Echternacher Kunstkreis anschließt[152]). In seiner Darstellung der Frauen am Grabe und den Schergen der Petrikreuzigung verrät es stilistische Beziehungen zum Egbertkodex und der Liuthargruppe. Wie gegen Werden und Prüm grenzt sich also die Kölner Kunst auch gegen diese dritte rheinische Sonderschule erkennbar ab. Dagegen weist in dem Mainzer Domsakramentar neben technischen und stilistischen Dingen die Kreisanordnung des Pfingstfestes, der in lat. 1948 in Paris eine Überordnung entspricht, 168, ferner die Kreuzigung Petri und die Frauen am Graben, die dem auf dem Deckel aus St Denis im Louvre entsprechen, auf das Prümer Tropar hin. Auch dieses aber läßt sich in der Hauptsache auf südwestliche Anregungen zurückführen.

IV

Der malerische Mischstil

Das Gerresheimer Evangeliar war der erste Vorbote eines Stiles, der im Anschluß an den malerischen Hauptstil der großen Evangeliare wieder neugeartete Einflüsse des Südwestens erkennen ließ. Diese verdichten sich seit dem Beginne des zweiten Viertels des Jahrhunderts immer mehr und bieten das Schauspiel einer dem Hauptstil parallel verlaufenden Entwicklung, die mit diesem das Tonige

der malerischen Gesamterscheinung teilt, dabei aber ikonographisch und zum Teil auch stilistisch immer stärkeren Anschluß an die Reichenau-Echternacher Malerei sucht. Wegen der fast an den Charakter einer Kopie streifenden Verwandtschaft des Majestasbildes mit dem des Kölner Gereonsevangeliars soll die Reihe dieser Handschriften mit dem Evangeliar des Kölner Priesterseminars eröffnet werden.

Evangeliar des Kölner Priesterseminars

Beissel, Zeitschrift für christliche Kunst, 1898; derselbe, Evangelienbücher, S. 278. — Der Kodex stammt aus der hinter dem Dom gelegenen jetzt abgebrochenen Kirche Maria ad gradus. Das geht aus Hartzheims Katalog hervor, mit dessen Nr. 13, nota VIII, die Handschrift zu identifizieren ist. Irgendwelche liturgischen Besonderheiten im Kalender fallen nicht auf. Über die textliche Einrichtung verbreitet sich eingehend Beissel.

Die Handschrift enthält außer einem unbeschriebenen Zierblatt zu Anfang die dazugehörende Majestas, zwölf Kanones, Hieronymus und die vier Evangelisten mit vorangehendem Ziertitel, der in Art des Echternacher Kodex Verse enthält, die von Beissel mitgeteilt wurden. Gegenüber dem Evangelistenbild steht das Incipit und es folgt das Initium.

Fol. 1b. Majestas Domini (Abb. 62). Der unbärtige Christus, in heller, grauweißblauer Tunika und umgeschlagenem gelben Mantel mit weißer Höhung und bräunlichgelben Schatten, sitzt auf zwei sich berührenden Kreisen, deren waschblauer Grund mit Goldsternen verziert ist. Der goldgefaßte Rand ist grünblau-rotbraun und durch weiße Punkte gehöht. Der goldene Nimbus ist von einem weiß konturierten Silberkreuz besetzt, das den Rahmen durchbricht. Christus segnet mit der Rechten und hält in der hocherhobenen Linken, von der der Mantel in einer offenen Schleife herabfällt, das Buch. Der Goldgrund ist durch bräunlichrote Streifen in vier Teile geteilt. Auf dem oberen und unteren erscheinen in Halbfigur die außer Daniel bärtigen Propheten mit gelblichweißen, braunrot schattierten Schriftbändern. Sie tragen ebenfalls grauweiße Tunika, dunkelbraune, rote bzw. grüne Mäntel.

Fol. 2—7b. Kanones.

Fol. 8. Hieronymus (Abb. 63), sitzend vor einer ganz ähnlichen Architektur wie im Bamberger Evangeliar. Grüne mit Gold ornamen-

tierte Säulen tragen den gelben weißgehöhten Giebel. Rechts und links befinden sich in den leicht violett und braunweiß ausgeführten Mauern hohe schmale Seiteneingänge, deren Öffnung grün angelegt ist. Das Dach ist in hellem Braunrot ausgeführt. Hieronymus und sein Schreiber stimmen völlig mit dem Bamberger Evangeliar überein. Die Kleidung besteht aus gelblichweißer Tunika, braunem Mantel und grünen Schuhen beim Heiligen, schieferblauer Alba beim Schreiber.

Alle vier Evangelisten (Abb. 64 u. 65) sitzen vor einem goldgrundierten rotbraun eingefaßten Tor mit Giebeln in Hellblau, Grau, Gelb, schmutzig Blau. Seitlich schließen sich Ziegelmauern in hellen Farben an: Violett, weißliches Grün, Gelb und ganz helles Blau. Die Dächer sind mit waffelförmigen Hohlschiefern gedeckt. Matthäus sitzt auf einem Faltstuhl, die übrigen auf massiven Thronen. Alle schreiben auf Rollen, die ihnen das Symbol reicht. Bis auf Lukas sind sie bärtig. Sie tragen Tunika und Mantel. Matthäus in den Farben graues Weiß und violettes Blau, Markus schmutziges Grauweiß, Lederbraun, Lukas Graublau und Tiefgrün, Johannes Grau- und Braungelb. Lukas ist stark beschädigt.

Alle vier sitzen frontal. Matthäus rechts gewandt, in die Rolle schreibend, die ihm der oben links erscheinende Engel reicht und die er selbst mit der Linken auf dem rechten Knie hält. Markus blickt nach oben rechts und empfängt mit beiden Händen die Rolle. Lukas wieder im Dreiviertelprofil nach rechts gewandt schreibt und glättet mit der Linken die Rolle. Johannes entspricht dem Matthäus im Gegensinne, indem er nach links gewandt schreibt und die Rolle im linken Arme hält, aber, wie alle, aufrecht und frontal sitzt.

Beissel knüpft an die Besprechung dieses Evangeliars die Bemerkung, es handle sich darin, den Kölner Ursprung vorausgesetzt, um ein Werk, das die verschiedensten Einflüsse, zumal des Südwestens erkennen lasse. Die kunsthistorische Stellung dagegen, die er ihm zuweist, ist kaum haltbar. Nach ihm ist der Kodex hervorgegangen aus den Anregungen des für den Kölner Domherren Hillinus gefertigten Reichenauer Prachtkodex und hat seinerseits auf den Meister des Gereonsevangeliars eingewirkt. Auf die engen Beziehungen des Majestasbildes wurde auch hier schon für diese beiden Kölner Evangeliare hingewiesen. Dagegen ist nun nicht außer acht zu lassen der enge Anschluß der beiden ersten Bilder des Seminarkodex an den Bamberger. In beiden Arbeiten erscheinen Majestas und Hieronymus

in ganz übereinstimmender Weise, so daß man über die Annahme eines gemeinsamen Vorbildes hinausgehen darf und auf eine unmittelbare Einwirkung des einen auf das andere schließen muß. Nicht nur die Bildanlage im ganzen, sondern auch alle Einzelheiten der Typen und Gesten, ja selbst des Stiles stimmen fast wie Kopien überein. Etwa das Gewand Christi und geradezu auffallend das des Hieronymus bieten sich deckende Parallelen. Bei letzterem entspricht die Lage fast jeder einzelnen Falte, die kräftig hingemalt sind und von energischen schwarzen Tuschlinien bogenförmig in harten steifen Linien angedeutet werden. Dabei sind auch Ober- und Untergewand in gleicher Weise scharf gegeneinander in hellem und dunklem Farbton abgesetzt. Die konzentrischen Triangelfalten zwischen den Brauen, die nach rechts ausbiegende Gewandmasse des rechten gebogenen und die dem Bein folgende des linken geraden Unterschenkels entsprechen sich in geradezu kleinlicher Weise. Es muß unbedingt für dieses Blatt und nicht minder für die Majestas, bei der die einzige, den Kopisten verratende Umbildung in der Vertauschung des Daniels und des Matthäusengels besteht, ein Abhängigkeitsverhältnis unmittelbarer Art angenommen werden.

Es fragt sich nun, welche Arbeit die frühere und somit maßgebende gewesen ist. Damit rühren wir an das höchst problematische Verhältnis der Chronologie der Kölner Handschriften. Wenn der Hillinuskodex, wie Beissel annimmt, die Anregungen gegeben hätte, müßte der Seminarkodex kurz nach jenem, also etwa gleichzeitig mit dem Pariser Sakramentar erstanden sein. Merkwürdig ist es dann, daß der Kölner Meister sich nur wenig an die ikonographischen Vorbilder dieses Kodex gehalten hat. Das Widmungsbild des Hillinus bietet in seinen Gesichtstypen nur sehr vage und allgemeine Ähnlichkeiten, der einzig erhaltene Evangelist Matthäus (Abb. 66) aber schlechthin keinerlei Analogie. Es bliebe als einziges übrig, daß der Seminarmeister sich nur allgemein von dem künstlerischen Charakter, insbesondere der farbig-technischen Haltung und der Technik der beiden Reichenauer Meister habe beeinflussen lassen.

In der Tat bietet ja der Seminarkodex sich als eines der ganz südwestlich beeinflußten Evangeliare dar. Seine Technik weicht von der der rein malerischen Handschriften der Hauptstilgruppe nicht unwesentlich ab. Es fehlt das Verwaschene der durcheinander gemischten Farben, es fehlen gänzlich die unbestimmbaren Streifengründe, an deren Stelle, wie im Bamberger Evangeliar, Gold tritt.

Anbetung der Könige
Hitdakodex. Darmstadt, Landesbibliothek Nr. 1640

Taufe Christi
Hitdakodex. Darmstadt, Landesbibliothek Nr. 1640

Taufe Christi
Koln, Dombibliothek Kodex 218

Der Mann mit der verdorrten Hand
Hitdakodex. Darmstadt, Landesbibliothek Nr. 1640

Sturm auf dem Meere
Hitdakodex. Darmstadt, Landesbibliothek Nr. 1640

Hochzeit zu Kana
Hitdakodex. Darmstadt, Landesbibliothek Nr. 1640

Kreuzigung
Hitdakodex. Darmstadt, Landesbibliothek Nr. 1640

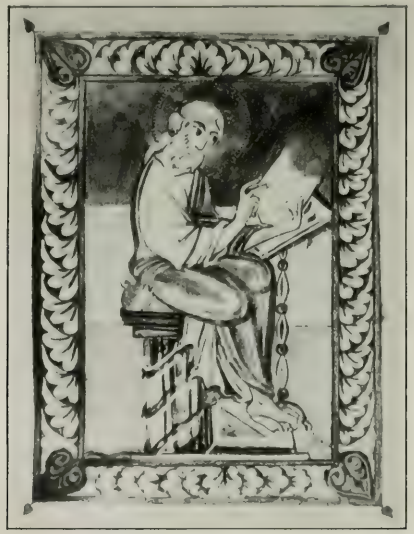
Johannes
Hitdakodex. Darmstadt, Landesbibliothek Nr. 1640

Kreuzigung
Gundold-Kodex. Stuttgart, Quart 2

Lukas
Gundold-Kodex. Stuttgart, Quart 2

Johannes

Gundold-Kodex, Stuttgart, Quart 2



Lukas
Evangeliar in Gerresheim

Kreuzigung
Evangeliar in Gerresheim

Aber der enge Zusammenhang mit der Kölner Übung bricht trotzdem überall durch. Das feine, sorgfältige Lasieren, das zarte Tönen der Farben, alles was den Meister gerade am Hillinuskodex zur besonderen Nachahmung hätte reizen müssen, fehlt. Es fehlt aber auch vor allem der Charakter des Fremden, Schulungewohnten, kurz, das alles, wodurch eine nach fremdem Vorbild willkürlich gefertigte Arbeit aus dem organischen Schulzusammenhang eines Ateliers und seiner konsequenten Entwicklung herausfällt. Überall ist die traditionelle Schuldisziplin zu spüren, allerdings in einer gewissen Modifizierung. Die hellen, klaren, mitunter etwas kalten Farben der sorgfältig verstreichelnde, eine glatte Modellierung erzielende Auftrag, das breitflächige Hinstreichen der Farben, die feine Stimmung von Braun und Weiß erinnern zumal im Matthäus an Reichenauische Werke. Gerade seine Farbe ist ziemlich im Gegensatz zu dem schweren, dekkenden Auftrage frühkölnischer Handschriften mit ihrem warmen, zähen technischen Charakter, leicht, flüssig, etwas blaß und kühl. Solche Blätter lassen an eine Vermittlung der Technik durch ein Werk wie den Hillinuskodex allerdings denken. Daneben aber sieht man, etwa im Grün des Lukasmantels, eine Technik durchbrechen, die gerade den reichenauischen Hauptwerken, zu denen der Hillinus zählt, gänzlich fremd ist. Dieses Verfahren findet sich dagegen neben den Kölner Handschriften in der Art des Seminarkodex vorzugsweise in den spätechternacher Arbeiten. Grundsätzlich ist endlich noch einmal hervorzuheben, daß die Entwicklungen in der frühmittelalterlichen Kunst so wenig wie in einer individuell erkennbaren sprunghaft und willkürlich an ein einzelnes Objekt anknüpfen, sondern stets innerlich logisch und konsequent verlaufen. Es sind die Gesamtbestrebungen, das künstlerische Programm einer Schule, die Einfluß auf eine andere gewinnen, nicht versprengte Einzelstücke. Nicht der Hiltfredkodex, der Gerokodex oder das Hillinusevangeliar haben irgendeinen subjektiv-individuellen Einfluß in Köln ausüben können, sondern stets ist es die hinter dem Einzelwerk stehende künstlerische Gesamttendenz, die auf den Kölner Stil bestimmend einwirkt. Von dieser prinzipiellen methodischen Erkenntnis muß man ausgehen, wenn man die wirklichen Zusammenhänge einer Schulentwicklung erkennen will.

Von der Höhe der an Reichenauer Prachthandschriften heranreichenden Kunst des Gregormeisters in Trier und Chantilly führt der Weg der künstlerischen Entwicklung in Echternach sehr bald

über die bedeutenden Werke der Evangeliare in Gotha, Bremen und dem Eskurial zu den ganz provinziellen Arbeiten einer im Handwerklichen aufgehenden Schule in dem Brüsseler Kodex 9428 und dem Pariser lat. 10 438. Gerade das technische Verfahren dieser Handschriften fällt in jenen etwas langweilig derb soliden Charakter des zähen und dicken Farbauftrages bei helldekorativer Gesamthaltung wie er bereits im Stuttgarter Gereonsevangeliar in die Kölner Kunst deutlich eindringt. Auch der sehr formenunsichere Stil des Bamberger Evangeliars schließt sich etwas an diese Handschriften an. Gerade für den Hieronymuskopf läßt sich ein unmittelbarer Beleg bringen, der auch für das Seminarevangeliar gilt. Jene Echternacher Handschriften, die außer in der Technik und im Stil auch in dem der älteren Arbeiten so auffallend entgegengesetzten Kleinformat von fast handlicher Gebetbuchgröße übereinstimmen, stehen offenbar unter sich in einem bestimmten engeren Zusammenhang. Ob der Umstand, daß der Brüsseler Kodex für eine Bremer Stephanuskirche gefertigt ist, hinreicht, sie zu einer Bremer Filiale zusammenzuschließen, die ein Gegenstück zu der Mindener Filiale der Reichenau bildete, muß hier dahingestellt bleiben. Eher scheint es sich hier um ein für den Export arbeitendes Atelier in Echternach zu handeln. Bezeichnend für das chronologische Verhältnis ist es jedenfalls, daß die entsprechenden Kölner Handschriften diesen zweiten entscheidenden Schritt in die südwestliche Kunstzone hinein zu einer Zeit vollziehen, in der also der Echternacher Export bis tief nach Norddeutschland hineingeht.

Mit diesem engeren Kreis der Echternacher Spätarbeiten steht nun der Seminarkodex im technischen Zusammenhang wie das Evergerlektionar und Sakramentar sich auf die früheste Äußerung der Echternacher Malweise in den Arbeiten des Meisters des Registrum Gregorii zurückführen ließ. Jene spätechternacher Handschriften können aber aus Gründen der inneren Entwicklung der südwestdeutschen Kunst heraus genau wie die späten Erzeugnisse der Liuthargruppe z. B. in Hannover, das ebenfalls für Bremen geschaffen wurde, Nürnberg und Berlin, „das so wichtig ist als Beleg für den noch im 11. Jahrhundert eintretenden totalen Formenverfall, erst um die Mitte des Jahrhunderts entstanden sein. Dieser von Voege[153]) festgestellte totale Formenverfall macht sich nun allerdings im Seminarkodex noch nicht geltend, während er den Bamberger Kodex völlig beherrscht. Trotzdem aber dürfte auch der Seminarkodex erst um die Mitte des 11. Jahrhunderts entstanden sein. Denn während seine

Technik im ersten Viertel des Jahrhunderts bei aller Schulverwandtschaft aus dem malerischen Hauptstil herausfällt, enthält er schon alle die Ingredienzien, die in den Evangeliaren in Stuttgart, Bamberg, Berlin, London und dem Freiburger Sakramentar weitergebildet werden. Daß er sich ikonographisch, wie in anderem Zusammenhange nachzuweisen sein wird, an den Egbertkodex anlehnt, spricht nicht für eine dessen Entstehungszeit (um 981) wesentlich angenäherte Entstehung auch für ihn, sondern ist nur ein Fall jenes sonderbaren kunsthistorischen Phänomens einer Art Renaissance gerade dieser Egbertkunst in einer Zeit, als die Größe der südwestdeutschen Kunst zu schwinden beginnt. Spuren von diesem Wiederaufleben der Tendenzen des Egbertkodex finden sich denn auch in den Szenenbildern der erwähnten Brüsseler und Pariser Handschriften.

Das Majestasbild des Seminarkodex fordert noch zu einem anderen Vergleiche heraus. Die Bildanlage stellt es in engen Zusammenhang mit dem Gereonsevangeliar in Köln und dem Gundoldevangeliar in Stuttgart, ganz abgesehen von dem seine Tendenzen weiterführenden Bamberger Evangeliar. Es fragt sich, ob dies Kölner Blatt die ältere Fassung ist. Das wird bestätigt durch den engen Anschluß des Christus an den freilich bärtigen des Gereonssakramentars. Der bartlose Christus tritt zuerst im Gundoldkodex auf, der aus stiltechnischen Gründen erst in die Mitte des Jahrhunderts zu rücken ist. Stilistisch und technisch muß aber nun auch das Majestasblatt des Seminarkodex als eine nach der Seite des südwestlichen Einflusses weiterführende Entwicklung des Gereonsevangeliars bewertet werden, genau so wie seine Ikonographie dahin tendiert.

Mit dem Gereonsevangeliar hat bereits Beissel den Seminarkodex verglichen. Auch hier wieder kann es sich nur um ein allgemein Technisches handeln. Das Gereonsevangeliar ist sicher später entstanden als der Hillinuskodex, der, nach Beissel, für die Anfertigung des Seminarkodex maßgebend gewesen sein soll. Danach müßte denn bei einer anzunehmenden organischen Schulentwicklung der Stil dieses Evangeliars im Gereonsevangeliar weiter entwickelt sein. Das Gegenteil ist der Fall. Sicher steht das Gereonsevangeliar dem Seminarkodex von allen Handschriften der Schule technisch am nächsten. Aber es bestehen doch auch wesentliche Unterschiede. Die Technik mit ihrem zähdicken, fettigen Auftrag, mit ihrer überaus farbigen Malerei, ihrem düsteren, schweren Gesamtton ist von Grund aus verschieden von der leichten, flüssigen, weniger vermodellierenden

Art des Priesterseminars. Dazu im Gereonsevangeliar das Fehlen jedes Lokaltones, die schweren, breiten Köpfe, die im Sinne des Stuttgarter Evangeliars schon zeichnerische Behandlung des Haares, die Zunahme der Gesichtsmodellierung mit Hilfe der weißen Häkchenstriche. Das eckige, beinahe hölzerne Brechen der sonst so stofflichflüssigen Gewandung, alles das sind Merkmale jener unter südwestlichem Einfluß sich vollziehenden Umwandlung der in den Schulanfängen so geschlossenen malerischen, retrospektiv-karolingischen und im Sinne des Illusionismus archaisierenden Kölner Buchmalerei zu einem zeichnerischen, farbig-dekorativen Stil. Daß bei einer solchen Entwicklung ein Einzelwerk wie der Hillinuskodex eine initiierende Rolle gespielt haben mag, soll und braucht nicht bestritten zu werden. Ein so die ganze Schulrichtung erneuernder, fast revolutionierender Umschwung, wie er sich in der Abwendung von dem alten theoretischen Vorbilde zu dem neuen lebendigen dokumentiert, ist nicht das Zufallsergebnis eines Einzelerregers allein, sondern muß als das logische Resultat einer historisch begründeten Zeitströmung in ihrer Ganzheit aufgefaßt und gewürdigt werden. Unter den Werken des malerischen Hauptstils wäre der Seminarkodex ein die Regel bestätigender Ausnahmefall, im Zusammenhang aber mit den Bamberger, Cheltenhamer, Stuttgarter, Berliner und Freiburger Handschriften wird es klar, daß es sich um die Anwendung einer neuen Regel handelt. Der daraus resultierende Stil mag faktisch eine Zeitlang der alten Richtung parallel gelaufen sein, entwicklungsgeschichtlich aber bildet er einen neuen, auch zeitlich unterschiedenen Anfang.

Will man prinzipiell eine Nebeneinanderentwicklung beider Tendenzen auch logisch annehmen, so bleibt demgegenüber zu bedenken, daß die Arbeiten des Hauptstils zunächst eine fest in sich geschlossene Gruppe bilden. Wo aber Anregungen aus dem Südwesten vorliegen, wie im Evergerlektionar und im Pariser Sakramentar, sind sie ihrer Herkunft nach grundsätzlich anderer Art. Wir haben es aber schon als ein Prinzip erkannt, daß die Vorbilder einer Schule konsequent und nicht willkürlich wechselnd befolgt werden. Auch in dem Kölner Eklektizismus ist Methode erkennbar.

Für eine mindestens logische Nacheinanderfolge bei den Stilarten spricht auch diese Überlegung: Wenn die Logik eines angenommenen eklektischen Verfahrens auf eine nebeneinander herlaufende parallele Entwicklungslinie in der Entstehung der Kölner Handschriften schließen lassen müßte, so muß man logischerweise auch

weiter folgern, daß gleichzeitig auch mehrere Malstuben — nach den Stilindizien mindestens fünf bis sechs — im Wettbewerb nebeneinander schufen. Sie gehörten mindestens wieder zwei verschiedenen allgemeinen Tendenzen, der nordfranzösischen und der südwestdeutschen Figurenvorlagen an. Ersetzt man die Kollektivgrößen der Ateliers durch individuelle Persönlichkeiten, so gelangt man zu der stets mehr oder weniger poetisch-fiktiven Vorstellung zweier sich bekämpfender Generationen mit verschiedenem Kunstwollen, eine Deutung, die in dieser zugespitzten Form bei der Einheit von Kult, Kunst und Kutte immerhin einiges Unwahrscheinliche enthält. Diese Annahme führt weiter zu dem Schluß, für so gleichförmige Arbeiten wie dem Seminarkodex und dem Cheltenhamer Evangeliar oder die Gruppe des Freiburger Sakramentars eine Hand anzunehmen. Bei der Geringfügigkeit des zum Vergleich stehenden Materials trotz Voeges verlockendem Beispiel des deutschen Bildschnitzers um die Jahrtausendwende bleibt eine solche Identifizierung immer provisorisch und würde nie im historischen Zusammenhang eines Ganzen, sondern höchstens durch einen glücklichen Zufallsfund eine regelwidrige Bestätigung erwarten dürfen. Ein wahlloses und blindes Zugreifen bald nach diesem, bald nach jenem Muster schließt sich durch die Gesetzmäßigkeit und methodischen Arbeitszwang aus, den wir genügend beobachten konnten und kann nicht Gegenstand einer Untersuchung sein, die in den gegebenen Erscheinungen den Sinn und nicht den Unsinn und die Willkür festzustellen unternommen ist.

Das sind die prinzipiellen Bedenken, die das scheinbar Einfache und Wahrscheinliche einer Entstehung nebeneinander in Wirklichkeit als die kompliziertere Lösung enthüllen. Materielle Gründe aber führen zum gleichen Ergebnis. Freilich finden sich ikonographische Bestandteile des Südwestens von vornherein im Evergerlektionar und Pariser Sakramentar. Seminarkodex und Cheltenhamevangeliar entnehmen, wie sich noch zeigen wird, ihre Evangelisten dem Kreise des Egbertkodex. Damit geht aber Hand in Hand eine technisch-stilistische Anlehnung an die Kunst Reichenaus und Echternachs. Stets aber handelt es sich um eine eindeutig bestimmte und konsequent durchgeführte Stilnachfolge. Von der umfangreichen Gruppe des Hauptstils, zu der ja auch die beiden konstituierenden Arbeiten gehören, weist nur der Gerresheimer Kodex ein vorübergehendes Schwanken in den beiden Evangelisten auf, die der technisch und

stilistisch entgegengesetzten Seite entnommen sind. Mit den hellfarbigen Evangeliaren des später zu analysierenden dekorativen Stils tritt plötzlich eine scheinbare Willkür ein, die aus einer paradoxen Umkehrung des Logischen ihre Regel baut. Der artistische Wille des Südwestens mit seinen zeichnerisch-dekorativen Absichten wird verbunden mit den ikonographischen Formeln der nordfranzösischen illusionistischen Karolingerkunst. Die Vermischung alles Eklektizismus erscheint regellos: Evangelisten aus Reims und der Palastschule treffen sich mit dem biblischen Schema der Reichenau im Berliner Evangeliar. Es handelt sich dort nicht mehr um eine reinliche Scheidung von Stil und Ikonographie, wie sie im Hitdakodex methodisch konsequent durchgeführt war. Sondern die nordfranzösischen Evangelisten nehmen im Berliner Kodex das zeichnerisch-dekorative Gewand der Reichenau an; reichenauische Evangelisten erscheinen in einem stilistischen und technischen Gewand des malerischen Stils im Seminarkodex und in noch ausgesprochenerer Weise im Bamberger Evangeliar. Will man nun an mehreren Malstuben in paralleler Existenz festhalten, so müßten sie jetzt fast planlos ihre künstlerischen und ikonographischen Grundsätze und Vorbilder austauschen, was den Begriff einzelner Ateliers an sich schon wieder aufhöbe. Man ist also gezwungen eine einheitliche Malstube anzunehmen und in ihr sind die einzelnen Stilarten nur denkbar als chronologisch aufeinanderfolgende Entwicklungsstadien.

Eng verwandt mit dem Evangeliar des Kölner Priesterseminars ist ein Kodex der alten Philippsonbibliothek in Cheltenham, ein Evangeliar Nr. 3007. Es konnte wegen des Krieges nicht eingesehen werden und muß somit lediglich nach den Abbildungen und Mitteilungen beurteilt werden, die Herr Geheimrat Goldschmidt dem Verfasser in dankenswerter Weise zukommen ließ. Das Evangeliar ist bereits von Haseloff in seiner Darstellung der Kölner Buchmalerei erwähnt und als kölnisches Erzeugnis unter südwestdeutschem Einfluß richtig erkannt worden[154]).

Der Kodex enthält die vier Evangelisten mit Initialen (Abb. 67 bis 68). Die beiden ersten sitzen unter freistehenden, auf Säulen ruhenden Aufbauten, bei Markus in ein Rechteck einbeschrieben, wie es die karolingischen Evangeliare der Fuldaer Schule zeigen[155]). In dieses Rechteck ist ein Kreisbogen eingelassen, darüber ein von Türmen flankiertes Dach. Was dem Künstler hier vorgeschwebt hat, wird deutlicher beim Matthäus. Hinter dem auf zwei Säulen

ruhenden Giebel erscheint eine ausgedehnte Kirchenanlage. Es läßt sich ein unverhältnismäßig langgestrecktes Schiff mit zwei Transsepten unterscheiden, die von Türmen flankiert sind und zu denen zwei weitere in der Mitte des Bauwerkes treten. Sowohl in der dekorativen Verwertung mit den rein flächenhaften, jegliche perspektivische Ansicht der Türme vermeidenden Anlage, als auch in der baulichen Ausgestaltung ergeben sich Analogien zu der Abbildung des alten Petersdomes im Hillinuskodex. Sie sind aber nur sehr allgemein, dürfen aber durchaus als eine Anlehnung an das Motiv des Hillinuskodex wenigstens angesehen werden. Die Architektur des Johannesbildes entspricht völlig der des Seminarkodex.

Matthäus sitzt nach rechts gewandt im Dreiviertelprofil (Abb. 67) mit einer leisen Neigung des Kopfes nach vorn. Er schreibt in die Rolle, die ihm der Engel hält und die er selbst mit der Linken faßt. Markus sitzt ganz frontal, den Blick nach links auf die Rolle gerichtet, die er mit der linken Hand lässig auf dem linken Knie hält, während das links oben erscheinende Symbol sie am anderen Ende faßt. Sie ist in der Einzelabteilung des zusammengeklappten Zustandes erkennbar. Der Evangelist schreibt in die einzelnen Felder hinein. Der jugendliche Lukas (Abb. 68) sitzt ebenfalls nach rechts gewandt und schreibt in die auf einem geräumigen Pulte liegende Rolle. Johannes sitzt im Dreiviertelprofil nach rechts gewandt, hält das Buch mit dem rechten Unterarm auf dem Schoße und legt sinnend die Linke an den Bart.

Der Typus dieser Evangelisten ist denselben Vorbildern nachgeschaffen wie die des Seminarkodex. Im einzelnen entsprechen sich näher Matthäus im Seminarkodex und Markus in Cheltenham, wobei aber die Gesichtsbildung des letzteren sich enger an den bekannten reichenauischen Petrustyp anlehnt. Sonst bieten nur noch Matthäus in Cheltenham und Johannes in Köln Ähnlichkeiten. Das gemeinsame Kennzeichen dieser Evangelisten liegt in dem radikalen Abweichen von den in Köln sonst üblichen karolingischen Vorbildern. Diese Evangelisten mit ihren langen, schlanken Körpern, der Hinzufügung der Symbole und Rollen sind auf mehr oder weniger freier Nachahmung beruhende Umbildungen südwestlicher Vorbilder. Über diese allgemeine Feststellung hinaus kann man, wie unten weiter ausgeführt werden soll, auf den Egbertkodex hinweisen. Jedenfalls ist der Hillinuskodex dabei auszuschalten, dessen einziger erhaltener Evangelist keinerlei Beziehung zu diesen Typen aufweist. Im Aus-

druck erinnern sie etwas an den Aachener Ottonenkodex und es ergibt sich damit wieder eine Beziehung nicht zu diesem und jenem zufälligen Produkt der südwestlichen Kunst, sondern zu der ganz bestimmten älteren Gruppe des Egbertkodex und des nachweislich ältesten Evangeliars der Liuthargruppe; damit ist aber keinerlei chronologische Verbindung gegeben, sondern, wie schon angedeutet, handelt es sich dabei um eine Art von Egbertrenaissance im vorrückenden 11. Jahrhundert. Was diesen südwestlichen Evangelisten aber wieder das unverkennbare kölnische Merkmal aufdrückt, ist der byzantinisierend morose Gesichtsausdruck im Johannes und Matthäus. Auch das Motiv des Johannes ist der nordkarolingischen Tradition entnommen und findet sich in beiden Stuttgarter Kodizes und im Bamberger Evangeliar. Lukas fällt schon in den gedrungenen Proportionen etwas aus der Reihe heraus.

Das Verhältnis des Egbertkodex zur Liuthargruppe enthält vorderhand noch viel Ungeklärtes, so daß auch über die mehr oder weniger unmittelbare Anlehnung an diesen Kodex nichts Endgültiges gesagt werden kann. Daß es sich dabei aber nicht um eine zeitlich aneinanderrückbare Entstehung handeln kann, dafür sprechen die Evangelisten des Evangelisters Heinrichs II. Der Cim. 57 in München. Auf sie muß hier mit Nachdruck hingewiesen werden, obgleich es sich auch in diesem Falle nicht um vorbehaltlos übernommene Vorlagen handelt. Aber diese Evangelisten bieten doch nicht nur im Ausdruck und Typus, sondern vor allem auch im Stile und in der Technik auffallende Analogien. Damit nähert sich der an die südwestliche Kunst haltende Mischstil bereits der Gruppe der Reichenauer Hauptwerke, die im Bamberger Evangeliar und im Berliner Kodex und seinen Stilverwandten ganz offen zutage treten wird.

Auch in dem Cheltenhamer Evangeliar macht sich im Stil allenthalben ein deutliches Bestreben nach einem Ausgleich der einheimischen Überlieferungen und der fremden Anregungen bemerkbar. Gegenüber den Gewändern im Seminarkodex nimmt das Eckige, etwas Harte und Gespreizte, Spitzige und fast Stachelige der Stoffbildungen zu. Das Einzeichnen der Falten wird mehr geübt, dagegen tritt die zeichnerische Behandlung des Inkarnates etwas zurück und erscheint zumal im Lukas ganz malerisch wie im Kölner Hauptstil.

Ein Wort ist noch über die auffallende Bevorzugung der Architektur zu sagen. Evangelisten im reichsten architektonischen Gehäuse besitzt bereits das Godeskalk- und Soissonsevangeliar. Sie kommen

danach auch in der nordfranzösischen Renaissancemalerei vor, so in einem Evangeliar beim Major Holtford in England, das im Katalog der Burlington Exhibition die Nummer 13 trug, dem ein sehr verwandtes Evangeliar in München entspricht, das starke Beziehungen zu den späteren Reimser Arbeiten wie zum Loiselevangeliar und der Gruppe des Colbert- und Noaillesevangeliars aufweist. Besonders reiche Architekturen enthält sodann auch das Celestinerevangeliar und der Kasseler Apulejus[156]). An eine unmittelbare Übertragung aus diesem Kreise nach Köln, entsprechend dem Vorgang bei der technischen und ikonographischen Vermittlung, ist dagegen zu diesem Zeitpunkte keinesfalls mehr zu denken. In Formen und Farben entsprechen vielmehr die Architekturen beider Evangeliare in Köln und Cheltenham durchaus den zeitlich näher stehenden südwestdeutschen Arbeiten. Es erscheinen allerdings abschließende Architekturen über dem Rahmen wie beim Cheltenhamer Matthäus auch im Brüsseler Kodex II, 175 der Maasschule. Aber ähnliche und sogar übereinstimmende Anordnungen erscheinen nach Swarzenskis Ermittelungen sowohl in der Salzburger Malerei, z. B. dem Evangeliar in St. Peter[157]) als auch gelegentlich in Regensburg. Es dürfte sich hier genau wie in Köln um eine Vermittlung aus Echternach her handeln, die für die südostdeutsche Malerei durch jene von Swarzenski in ihren Umrissen angedeutete bayrische Provinzialschule geschehen ist. Bei den mannigfachen Beziehungen zwischen Köln und Echternach seit dem zweiten Viertel des 11. Jahrhunderts unterliegt es keinem Zweifel, daß diese Architekturen wie auch die entsprechenden des Hieronymusbildes im Bamberger Evangeliar dorther kommen und nur ein Glied dieser ganzen Kette von Einflüssen bilden.

Zusammenfassend kann also an der Zugehörigkeit der beiden Handschriften im Kölner Priesterseminar und in Cheltenham zur Kölner Buchmalerei nicht gezweifelt werden. Ihr ikonographischer, technischer und stilistischer Charakter weisen sie in eine Zeit, in der in Köln ein neugearteter südwestdeutsch-echternacher Einfluß herrschend wird, der vermittelt wurde durch jene angedeuteten Exporthandschriften von der Art des Brüsseler und Pariser Evangelistars. Der künstlerische Befund rückt beide Kölner Handschriften von der Gruppe des unmittelbar vorhergehenden Hauptstils ab und nähert sie den Arbeiten in Bamberg und Stuttgart. Da deren Technik in den Handschriften des Berliner Kupferstichkabinetts und der Freiburger Universitätsbibliothek eine deutliche Weiterbildung im Sinne eines

immer engeren Anschlusses an den Südwesten erfahren, auch mit ihrem zeichnerischen und farbigen Charakter bereits eine Wandlung der Schultradition deutlich genug anzeigen und sich im Gewandstil den steil gebrochenen Falten nähern wie sie in der Maaskunst und dem Georgsevangeliar angetroffen wurden, wird man sie mit guten Gründen erst um die Mitte des 11. Jahrhunderts entstanden denken können.

Wo sich in der Kölner Buchmalerei bisher südwestdeutsche Einflüsse nachweisen ließen, handelte es sich stets um Handschriftenkreise, die alle im Bereiche der Gegend von Trier und Echternach lagen. Der neue Charakter dieser Beziehungen, der gegen die Mitte des 11. Jahrhunderts in immer größerer Unmittelbarkeit des Abhängigkeitsverhältnisses sich ausdrückt, führt nunmehr auch in die Hauptschule der Reichenau selber hinein. Und zwar handelt es sich diesmal nicht mehr um Dinge, die man auf Wanderverwandtschaft und allgemeine Einflüsse der gesamten Kunstrichtung des Südwestens allein zurückführen kann, sondern jetzt sind es Nachahmungen ziemlich genau bestimmbarer Einzelvorbilder. Bildanlage und Ikonographie räumen zumal dem Bamberger Evangeliar eine gewisse Sonderstellung innerhalb der Schule ein. Haseloff[158]) war geneigt, diesem Kodex, den Janitscheck noch den süddeutschen Handschriften angeschlossen hatte, eine mittlere Stellung zwischen den eigentlichen Kölner Handschriften und den südwestlichen einzuräumen. Demgegenüber aber muß streng daran festgehalten werden, daß sich das nur auf die Ikonographie der Szenenbilder und die Hinzufügung des Symbols im Gegensatz zu den übrigen kölnischen Evangelisten bezieht, daß aber die Technik vollkommen dem malerischen Hauptstil der Kölner Schule entspricht. Dadurch bietet dieses Evangeliar eine gewisse Antithese gegen das Stuttgarter Gereonsevangeliar. Wird hier das Bestreben aufgenommen, sich der südwestlichen dekorativen Technik unter strengster Einhaltung der Kölner Ikonographie zu nähern, so werden im Bamberger Kodex die südwestlichen ikonographischen Vorbilder in das streng kölnische technische Gewand gehüllt. Auch hier allerdings muß eingeräumt werden, daß ein gewisser Zug des Aachener Ottonenevangeliars, der schon im Evergerlektionar bemerkbar war, sich erkennbar macht ganz im Gegensatz zu der Handschrift, die für das Ikonographische der Reichenau in Betracht kommt. Eine Art Synthese beider Strömungen wird sich im Berliner Evangeliar ergeben.

Bamberger Evangeliar

Bibliothek A II. 18. Leitschuh, Führer durch die Königliche Bibliothek, S. 78, 103 ff. — Sieghart, Geschichte der bildenden Kunst in Bayern, S. 52. — Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei, S. 90. Blattgröße 24,4 × 18,9 cm. Blattzahl 206.

Das Evangeliar enthält zu Anfang den unbeschriebenen Ziertitel zu dem auf der Rückseite stehenden Hieronymusbild, darauf folgen die Vorreden, die durch die Majestas abgeschlossen werden. An sie schließen die Kanones an. Vor jedem Text steht der Evangelist mit den üblichen Zierblättern und Initialen. Vor dem Johannesevangelium befinden sich zwischen dem Breviarium und dem Evangelistenbild auf zwei gegenüberstehenden Seiten, deren Rückseiten freigelassen sind, liturgische und biblische Szenen.

Fol. 1 b. Hieronymus. Das ganze Bild ist eingenommen von einer kulissenartigen Palastarchitektur, die in der Mitte einen durch drei Säulen gebildeten giebelbekrönten Toreingang, links seitwärts ein sehr schmales Pförtchen und rechts eine Ziegelmauer zeigt. Die Farben sind ein rötliches Graublau, in den Säulen grün, im Giebel gelb, in der Portalrahmung blaue Edelsteine. Das rechts karminrote, links dunkelbraune Dach ist mit braunen und roten Schindeln gedeckt. Rechts von der mittleren Portalsäule sitzt Hieronymus auf massivem, rotem Steintor, die Füße auf kreidig blauem Flachschemel, rechts neben sich zwei Behälter mit blauen und roten Schriftrollen. Er ist gekleidet in ein grünes, weißgehöhtes Untergewand und tiefblauem, schwarzschattiertem Mantel, in dem blaßweiße Zierate sitzen. Er diktiert dem Schreiber mit erhobener Rechten, während er im linken Arm das rote, goldbeschlagene Buch hält. Links sitzt ihm, schreibend zugewandt, der ganz waschblau gekleidete Schreiber mit einem großen schmalen Buche. Die Öffnung des Portals zeigt violettbraunen Purpurgrund.

Fol. 9 b. Majestas (Abb. 69). Das Blatt ist im Typus der Streifenkomposition angelegt. Der unbärtige, jugendliche Christus mit braunem, gelockt herabfallendem Haupthaar hält in der Linken das geöffnete Buch hoch empor und segnet mit der Rechten. Sein blauer, weiß durchsetzter Leibrock mit weiten, den Unterarm frei lassenden Ärmeln ist an den Unterschenkeln mit Goldstreifen besetzt, die die Verlängerung der von den Schultern herablaufenden Besätze sind. Der gelbe, mit goldenen Punktornamenten besetzte Mantel ist über

den linken Arm geworfen. Goldnimbus mit silberner crux gemmata. Die Figur sitzt vor einem oberen in Rot und einem unteren in Waschblau ausgeführten Kreis. Beide berühren sich und sind mit Goldsternen übersät. Die nackten Füße Christi stehen auf einem dritten, kleineren karminroten Kreis. Der Grund des ganzen Blattes ist gold und durch braune Schriftbänder in vier gleiche Teile geteilt. Auf ihnen erscheinen im oberen und unteren Teile die vier Propheten mit Schriftbändern, in den beiden mittleren die Symbole. Die Farben der Propheten sind klares Blau, Rot, Grün.

Fol. 10—15. Kanones.

Fol. 16. Matthäus. Er sitzt als einziger der Evangelisten auf gelbem, an den Beinen weißgezacktem Faltstuhl, der mit Löwenköpfen und Krallenfüßen besetzt ist. Die ganz hellblaue, weißliche Toga und der tiefbraune Mantel sind hart gebrochen. Von rechts oben her schwebt der Engel mit einer braunen sich abwickelnden Rolle zu dem nach rechts im Dreiviertelprofil sitzenden und aufwärts blickenden bärtigen Evangelisten herabfallend, oben blauer zweiteiliger Streifengrund, Goldnimbus mit Perlen.

Fol. 64. Markus (Abb. 70) auf massivem mit einer tiefblauen Rolle gedeckten Sitze nach rechts gewandt, Oberkörper und Haupt ein wenig vorbeugend und mit der Rechten schreibend, während die Linke das Tintenhorn hält. Oben rechts wieder das Symbol. Der Ausdruck ist ernst und sorglich aufmerksam. Weißliches Untergewand und hellrötlicher Lilamantel, der unter dem rechten Arm genau wie Stuttgarter Fol. 21 straff gespannt ist. Das blaßgrüne Buch ruht auf einem roten Kapitel das von einem gelben Säulenschaft getragen wird. Er ist bärtig wie alle außer Lukas gebildet.

Fol. 102. Lukas (Abb. 71). Er sitzt als einziger unbärtiger Evangelist nach links im Dreiviertelprofil gewandt, im linken Arm das Buch haltend, in der Rechten die Feder, dieselbe in das auf massiv gebautem Pult ruhende Tintenfaß eintauchend. Links oben das Symbol. Er trägt einen grünen Mantel in derselben Ausführung wie der Stuttgarter Johannes und ein blaues Leibgewand.

Fol. 156. Johannes (Abb. 72). Er sitzt in Art des gleichen Stuttgarter Evangelisten nach rechts gewandt, die Linke gedankenvoll im Bart, auf dem Schoße, von der Rechten gehalten das Buch. Er merkt auf das Symbol auf. Der gestraffte Mantel ist gelb, das Gewand violett, das Buch karmin, der Sitz schmutzig-gelbgrün, dazu Streifengrund.

Vor Johannes finden sich zwei Blätter mit szenischen Darstellungen eingeschoben.

Fol. 154b. Thronender Christus und Taufe (Abb. 73). Das Blatt vereinigt zwei verschiedene Darstellungen. Im oberen Teil thront der diesmal bärtige Christus mit erhobener segnender Rechten und dann auf dem Knie von der Linken gehaltenem Buche zwischen zwei mächtig geflügelten Engeln in der Art des Gereonssakramenters. Er trägt die goldene crux gemmata, ein blauweißes Untergewand, einen braunroten Mantel mit weißen Ornamentstreifen. Die Engel, die anbetend in Orantenart die Arme seitlich ausstrecken, schimmern in den buntesten Farben: Blau, Braun, Weiß, Rot, Grüngelb. Ihr Gewand ist völlig violettrot. Sie stehen leicht auftretend in halb schwebender Haltung auf einem großen silbernen Kreisbogen, auf dem Christus sitzt. In diesen einbeschrieben ist eine silberne Ellipse. Der Zwischenraum, der durch Kreis und Ellipse gebildet wird, ist erfüllt von den vier nackt gebildeten Personifikationen der vier Elemente. Zwischen den beiden oberen, Feuer und Luft, sind Sonne und Monden angebracht, aqua, das Wasser, ist mit stark ausgeprägten Rippen und einem blauen Fisch, terra, die Erde, durch eine weibliche Figur dargestellt. Die Ellipse selbst wieder ist durch einen silbernen Horizontalstreifen in zwei gleiche Teile geteilt. Der Streifen enthält die Inschrift: „Omnia per Christum Facta sunt et sine Christo Factum est nihil." In der oberen Ellipsenhälfte halten zwei Engel in gelbem Gewande und blauem Mantel unter Beihilfe von vier weiteren sämtlich anschließenden Engeln den Schemel, auf dem Christi Füße ruhen. Er ist anscheinend als gelbes Buch gebildet, denn er ruht auf einem altarförmigen Untersatz, der von einem blauen Tuche bedeckt ist. Damit wäre er als Buch des Lebens wohl aufzufassen. In der unteren Ellipse, die wiederum durch eine dünne Senkrechte geteilt ist, wird rechts die Taufe vollzogen, bei der der Priester links vor einem großen Becken steht, in dem der Täufling sitzt und von einer an der gegenüberstehenden Seite befindlichen Person bedient wird. Hinter dieser die aufgereihte Gemeindeschar. Links erwarten die bereits Getauften den herbeieilenden neuen Christen, um ihn durch die Einkleidung vollends aufzunehmen.

Als inhaltliches Gegenstück ist zu betrachten: Fol. 155. Tabor (Abb. 74). Auch dieses Blatt ist wieder mehrfach geteilt. Das obere Drittel enthält links die Geburt, rechts die Hirtenverkündigung. Die erste Szene ist symbolisch abgekürzt, das ältliche Kind liegt in einer

gelben, kastenförmigen Wiege, über der ein bunter Engelsreigen in lebhafter Bewegung schwebt. Inschrift: „Et verbum caro Factum est." In der Verkündung an die Hirten, deren Tiere zum Teil die Wiege beschnuppern und das Kind erwärmen, während Ochs und Esel fehlen, erscheint oben links der Engel den rechts stehenden Männern. Die beiden unteren Blattdrittel zeigen die Verklärung Christi wieder in der Teilung einer linken und rechten Hälfte. Links steht der hier wieder jugendlich unbärtige Christus mit segnender Rechten, den Mantel über den linken Arm geworfen zwischen Moses und Elias, die staunend und gläubig bewundernd die Arme erheben, auf einem hohen Berge. Rechts, ganz unten am Berge, befinden sich die drei Jünger in höchster Erregung des Ausdrucks. Christus trägt bräunlichgelben Mantel und weißblaues Leibgewand, die Propheten grüne und gelbe ornamentierte Gewänder, die Jünger sind in Blau und Gelb ausgemalt.

Beide Blätter stehen in einem inneren inhaltlichen Zusammenhange, bei dem das Historische abgestreift wird und nur das Symbolische der Handlungen übrigbleibt. Das linke Blatt zeigt Christus in der Glorie als Weltherrscher, dem die Elemente der Erde unterworfen sind. Der Weltherrscher ist aber zugleich Welterlöser. Durch die Taufe wird der Erdenmensch Bürger des himmlischen Reiches und so erscheinen hier Himmel und Erde in der göttlichen Person vereinigt. Die Darstellung der Taufe kann im Zusammenhang des Ganzen nur als der rein symbolische Akt der Erlösung und Teilhaftwerdung des Himmels aufgefaßt werden. In der historischen Deutung auf einen bestimmten Taufakt, wie Janitscheck darin die Taufe Kratons vermutete, übersieht das allgemein Gehaltene des Liturgischen.

Das Symbolhafte des linken Blattes findet auf der Gegenseite seine Fortsetzung und Ergänzung. Ist links die himmlische Verklärung in der Ewigkeit dargestellt, so hier die irdische auf dem Berge Tabor. Mit der Fleischwerdung des Gottessohnes setzt die im Paradiese verkündigte Erlösung der Menschheit ein, die nun als Freudenbotschaft an die Hirten mitgeteilt wird. Durch die Taufe wird der Mensch ihrer teilhaftig, so daß sich das Inhaltliche also vollkommen in einem Kreislauf des Gedankens zusammenschließt. Als Motto des Ganzen dienen zur Rechtfertigung der Blätter vor dem Johannesevangelium die Anfangsworte über dem thronenden Christus: „In principio erat verbum et verbum erat apud Deum et Deus erat verbum."

Die kunsthistorische Würdigung des Evangeliars hat von diesen beiden Blättern auszugehen. Mit Ausnahme des Christus in der Glorie und der abgekürzten Geburtsszene sind die Darstellungen der Kölner Malerei völlig fremd. In jenen beiden Darstellungen dagegen ist das ikonographische Vorbild der älteren Kölner Szenenanordnungen befolgt. Christus entspricht ebenso der Schultradition, wie etwa die Form der Wiege dem Gereonssakramentar und Hitdaevangeliar. Mit der Verkündung der Hirten dagegen beginnt die Reihe der unter südwestlicher Einwirkung entstandenen Szenen. Die Hirtenverkündung scheint überhaupt nicht in den Kölner Bildbestand aufgenommen worden zu sein. Sie fehlt sowohl im Sakramentar wie im Hitdakodex, und die strenge Übereinstimmung in der Reihenfolge und in der ikonographischen Auswahl der Anfangsszenen der biblischen Erzählungen in diesen beiden Handschriften scheint dafür zu sprechen, daß auch in anderen, jetzt verlorenen Handschriften dieser Vorgang nicht geschildert wurde. Dagegen findet er sich in der Reichenau stets in engster Verbindung mit der Geburt des Kindes, wie hier in Bamberg. Andererseits aber nähert sich der Figurenstil gerade in der Hirtenverkündung mehr dem Kölner als der Stil in den anderen Szenen. In der Münchener Haupthandschrift der Liuthargruppe sind die einzelnen Szenen ebenfalls auf eine Blatthälfte, hier die untere, zusammengedrängt. Ebenso ist der Engel, mit wenigen Ausnahmen, stets als Brustbild gegeben. Diese Anordnung erklärt sich in Bamberg hinreichend aus der symbolischen Zusammendrängung, während der auch in anderen Schulen vorkommende, aber seltener stehende Engel mehr dem wörtlichen Sinn des Textes entspricht. Auch für die Szene der Verklärung kann kein unmittelbares südwestliches Vorbild genannt werden, während der Stil bedeutsam darauf hinweist. Es handelt sich hier eben wieder um allgemeiner gehaltene Vorbilder.

Ganz anders liegt das Abhängigkeitsverhältnis in dem auffallenden Fol. 154, dessen inhaltliche Deutung oben zu geben versucht war. Nicht nur für die Kölner Kunst handelt es sich hier um etwas gänzlich Ungewohntes. Schon Haseloff bezeichnete die hier zugrunde liegenden Illustrationen der Apokalypsen A. II., 42 in Bamberg als ganz einzigartig und vereinzelt in der deutschen Kunst des Mittelalters[160]). Das Inhaltliche der Kölner Kunst ist genau wie ihre Evangelistenikonographie und Technik abhängig von den nordfranzösischen Karolingerschulen, daher die Bevorzugung szenenloser Evangeliare, neben denen

nur noch zwei Sakramentare heute übrig sind. Bei dem Mangel an szenischen Bildvorlagen in dem für Köln maßgebenden Kunstkreise war es nicht verwunderlich bereits die Szenen des Pariser Sakramentars und das Hitdaevangeliars südwestlichen Vorbildern entlehnt worden zu sehen. Kein unmittelbares Vorbild aus diesen Schulen läßt sich nun freilich für das Bamberger Blatt nennen. Während aber szenische Bilder selbst und erst recht symbolische Darstellungen der Liturgie der Kölner Kunst an sich fremd sind, neigen gerade die Auftraggeber süddeutscher Handschriften dazu, denn es handelt sich ganz unzweifelhaft bei diesen theologischen Inhalten um ausdrückliche Angaben und Wünsche der Besteller. Zumal in der Regensburger Malerei sind solche fast schon als Vorboten der viel später erst sich entwickelnden Scholastik anmutende Bilder beliebt. Aber auch in der Reichenau, die für das Kölner Blatt allein in Betracht kommt, fehlt es nicht an solchen. Nur freilich läßt sich aus dem erhaltenen Material kein völlig kongruentes Beispiel nennen. Wenigstens aber ist der Kreis zu umschreiben aus dem die künstlerisch-formale wie die theologisch-inhaltliche Anregung stammt. Einen Anhalt dafür bietet der Danielkodex A. I, 47[162]). Auch in diesem ebenfalls Bamberger Werke handelt es sich um eine symbolische Darstellung der Weltherrschaft und Erlösung. Diese ist ebenfalls durch die Taufe angedeutet nach Janitscheck. „Der Zoll für die Pforte des Einganges in die Kirche ist das Mittel für die Verbindung mit Christus." An die Taufhandlung schließt sich hier der Zug der Gläubigen zur Personifikation der Kirche und zu Christus am Kreuze an. Nach Voege „schildert das Ganze den durch die Gnadenmittel der Kirche verliehenen Aufstieg der Gläubigen zu dem leidenden Erlöser". Dieser Aufstieg fehlt in dem Kölner Evangeliar, dagegen bietet das Reichenauer Werk eine weitere Analogie. Denn „das zweite Bild stellt wiederum den Zug der gläubigen Gemeinde dar, aber zum triumphierenden Christus" (Janitscheck)[161]). Dieser erscheint ähnlich wie in Köln zwischen zwei Engeln in der stilisierten Flügeltracht, und sein Fußschemel, hier die Weltscheibe, wird ebenfalls von zwei Engeln gehalten. Das Ganze ist umschlossen von Initial „Oscultatur me osculoris sui".

Bereits Janitscheck stellte diese Darstellungen als „aus nicht minder tiefen theologischen Gedankengängen hervorgegangen" dem Regensburger Uotaevangeliar gegenüber, wozu Voege die literarischen Quellen nachgewiesen hat. In diesen beiden Blättern der Cantica der

Reichenauer Schule scheinen die künstlerischen Anregungen zu den Bildern des Kölner Evangeliars zu liegen. Das Inhaltliche entspricht sich vollkommen: Aufstieg der Gläubigen, durch die Taufe in die Kirchengemeinschaft aufgenommen, zu Christus. Trotz des Fortfalls des bildlich gegebenen Aufstieges ist der inhaltliche Zusammenhang deutlich erkennbar.

Bevor die Frage untersucht wird, wie der Kölner Künstler mit diesen Anregungen in Verbindung getreten sein dürfte, sei noch für den in der üblichen Art der Majestasbilder thronenden Christus auf das gedanklich verwandte Blatt des Christus im Lebensbaume, ebenfalls von den Elementen samt Sonne und Mond umgeben, zu denen hier, offenbar aus den Majestasbildern entlehnt, auch noch die Symbole treten, im Münchener Evangeliar Cim. 59 hingewiesen. Es stammt ebenfalls aus der Bamberger Bibliothek. Es ergibt sich also ganz zweifellos, daß diese theologischen Anregungen den in der Reichenauer Schule entstandenen Bamberger Kodizes entlehnt sind. Es tritt dabei aber auch deutlich ein kompilatorisches Verfahren bei dem Kölner Meister zutage, das auf einer bloßen mündlichen Überlieferung des Inhaltes zu beruhen scheint und sich nicht an der Autopsie des Danielblattes oder eines ihm entsprechenden in seiner künstlerischen Phantasie entzündet hat.

Nunmehr kann jener Frage der tatsächlichen Vermittlung dieser theologischen Vorstellungen und ihres bildnerischen Ausdrucks für den Kölner Künstler nähergetreten werden. Eine unmittelbare Anschauung dürfte, wie schon angedeutet, auszuschließen sein, denn in der materiellen Bildanlage des Gegenständlichen wie in seiner künstlerischen Vorführung vermißt man „das lebhafte und eindringliche Verhältnis zum Texte" sowohl wie das reine Künstlertum des Mönches, der „demselben wie künstlerisch anschauend gegenübersteht". Alles das, was den lebhaft anschauenden Künstler an den Bildern fesseln müßte, „die getragen sind von einem merkwürdig starken poetischen Zug, der selbst der überkommenen Formsprache einen lebendigen Rhythmus, einen leichten Schimmer von Grazie verleiht", ist in dem Kölner Blatte unterschlagen. Man hat durchaus den Eindruck, als sei das Bild nach Angaben aus dem Gedächtnis von einem phantasiebescheidenen Künstler in seiner Weise schlecht und recht rekonstruiert worden. Wenn dann scheinbar die Anlehnung auch an den Figurenstil der Bamberger Apokalypse und der Reichenauer Art überhaupt widerspricht, so sehe man nur, wie die lebhaften echt reichenauischen

Gesten der Jünger auf dem Taborbilde schon in den Propheten des kölnischen Gereonsevangeliars sich vorfinden, und andererseits die Hirten der Engelsverkündung, zumal in der Kleidung, sich an den Figurenkanon kölnisch-nordfranzösischer Observanz im Pariser Sakramentar anschließen. Schon aus dieser Verwendung von Figurinen beider Stile auf dem gleichen Blatt geht hervor, daß einmal die verwendeten Vorlagebücher wohl nur einzelfigürliche Abbildungen enthielten, und daß es andererseits kaum eine Darstellung eines so selten gegebenen Gegenstandes in seiner Gesamtheit darin gab. Wer soll nun der Vermittler gewesen sein? Für das rein Formale natürlich die Vorlagen, für den theologischen Inhalt aber sicher eine ganz bestimmte Persönlichkeit von kirchlichem Rang. Leider bietet der Kodex weder durch ein Titelbild noch durch eine einfache Inschrift einen Anhalt für die Feststellung dieser Persönlichkeit. Dagegen läßt sich vielleicht aus einem historischen Ereignis ein Schluß auf Auftraggeber und Entstehungszeit des Werkes ziehen. Im Jahre 1056 war Anno II. Erzbischof von Köln geworden. Er kam unmittelbar aus Bamberg, wo er Dompräzeptor gewesen war und somit die höchste Verwaltung der dortigen Bibliothek in Händen gehabt hatte. Wohl kaum er selber, aber vielleicht einer der mit ihm nach Köln übersiedelnden Geistlichen hat das Buch für einen Bamberger Freund oder den Dom selber anfertigen lassen. Eine Erinnerung solch taktvoller geistiger Art an die Schätze und Genüsse der großen Bibliothek des heiligen Stephanus lag da sehr nahe. Zugleich war dabei das Buch das rechte Geschenk eines Liebhabers, der seinen alten Freunden in libris einen Begriff von der künstlerischen Tätigkeit seiner neuen Heimat geben wollte.

Es muß nun freilich eingewandt werden, daß ein unzweideutiger Anhalt für die Datierung des Evangeliars damit noch nicht gegeben ist, denn dieselben Gründe ließen sich auch an die Thronbesteigung des Erzbischofs Pilgrim anknüpfen, der im Jahre 1021 der Nachfolger Heriberts wurde. Dieser Pilgrim war nämlich Domprobst in Bamberg gewesen und hatte als solcher ebenfalls in einem unmittelbaren Verhältnis zur Dombibliothek gestanden. Die endgültige Entscheidung darüber, ob das Werk um 1025 oder um 1060 entstanden sei, wird darum nur durch die stilkritische Untersuchung zu fällen sein.

Es war schon darauf hingewiesen worden, daß die Technik des Evangeliars voll und ganz der malerischen Art des Kölner Hauptstils entspricht. Dabei macht sich stellenweise bereits eine etwas un-

gefüge, beinahe ungeschlachte Technik geltend, die mitunter an das barocke Arbeiten des Hitdameisters erinnert. Zumal läßt der pastose Auftrag des Deckweiß, so auffallend etwa im Pult des Lukas verwendet, an diese Art denken. Janitscheck bemerkt von seiner vorgefaßten Meinung über Verfallssymptome heraus urteilend: „Die Lichter werden dick auf alle vorspringenden Stellen aufgesetzt, so daß der Schein einer aufdringlichen Modellierung erzielt wird; Wangen und Lippen werden durch ein grelles Rot hervorgehoben. Er schließt bezeichnenderweise an dieses Evangeliar den Hitdakodex an, ohne jedoch den Schulzusammenhang zu erkennen.

Trotz dem malerischen Gesamtcharakter, der dem Kodex mit dem Hauptstil der Kölner Schule so eng verbindet, schließen gewisse Anregungen der festgestellten, neu aufkommenden dekorativ farbigen Richtung eine Ansetzung vor der Mitte des 11. Jahrhunderts aus. Die vielfach ganz hell gehaltenen Blätter, besonders Matthäus und Markus, setzen die gleichen Tendenzen des Hitdameisters, wie sie vor allem im Seesturm zu erkennen waren, fort und bereiten mit ihrem Gelb, Rot, Grün und Blau unverkennbar den Stuttgarter Gereonskodex vor. Dazu treten deutliche Anzeichen einer beginnenden Durchbrechung des rein malerischen und modellierenden Charakters durch zeichnerisches Herausarbeiten der Formen. So sind z. B. die Gewandfalten geradezu brüchig, besonders wieder bei den beiden ersten Evangelisten. Und auch im Johannes haben sie nur sehr wenig von dem dickstofflichen Charakter des Pariser Sakramentars, aber auch noch des Kölner Gereonsevangeliars. Dabei treten auch hier die späterhin beim Stuttgarter Gereonsmeister zu beobachtenden Knieschnörkel auf, besonders im Markusbilde. Sie finden sich ebenfalls, wenn auch weniger auffallend, bei Lukas und Johannes in der Haarbehandlung. Diese zeichnerischen Neigungen mit ihrer gelegentlichen Neigung zum Ornamentalen machen sich auch in der Gesichtsmodellierung geltend, in den weißen Parallelstrichen der Wangen. Sie sind ein besonders auffallendes Merkmal der südwestlichen, speziell gerade der streng Reichenauer Kunst, die nun auch stilistisch für die Kölner Meister im Gefolge der Ikonographie bedeutsam wird.

Denn es ist ganz unverkennbar der südwestliche Figurenkanon, dem der Künstler des Bamberger Evangeliars sich anzuschließen sucht. Der Christus der Majestas stammt aus Echternach, der Hieronymus weist die charakteristischen Formen der reichenauischen und echternacher Köpfe auf. Vor allem aber entsprechen dieser Kunst

die Figuren des Taborbildes Christus selber, mehr aber noch die Propheten und Jünger zeigen ganz den gedrungenen Bau der kleinen Figuren mit den dicken, schweren Köpfen, den großen, plebejischen Händen, den in Verrenkungen sich herumwerfenden Armen und Körpern, wie sie sich im deutschen Südwesten aus dem Metzer Drogosakramentar heraus entwickelt haben, dagegen nähern sich die Hirten, wie schon angedeutet, dem schlankeren Kölner Typus, der seinerseits aus der Paulusbibel abgeleitet werden konnte, und die Figuren der Taufe schließen einen ähnlichen Kompromiß, wie er in den Formen des Prümer Tropars in Paris zu beobachten ist. Die nackten Körper der Elemente mit ihrer aufdringlichen Durchbildung des Knochengerüstes schließen sich ganz eng den beiden nackten Männern im J-Initial des Evergerlektionars an, wie auch die Gesichtsbildung der verschiedenen Engel, etwa des Matthäussymbols in der Majestas denen des Gereonssakramentars in Paris entsprechen.

Es verknüpfen sich also deutlich stilistische Eigentümlichkeiten rein Kölner Prägung mit solchen des neu auftauchenden, aber schon in den Propheten des Majestasbildes im Kölner Archivevangeliar zu beobachtenden südwestlichen Einflusses. Es ist nun wichtig, festzustellen, daß die stilistischen Beziehungen der Figuren keineswegs auf den für die Ikonographie des liturgischen Bildes maßgebenden Bamberger Danielkodex, überhaupt auf kein Werk der früheren und guten Reichenauer Produktion zurückführbar ist. Es beweist das zunächst wieder, daß eine Autopsie des Künstlers aus Köln für den Bamberger Danielkommentar abgelehnt werden muß. Wichtiger aber ist es, der Spur nachzugehen, die den Meister auf südwestliche Vorbilder gebracht haben kann. Der unleugbar wenig formsichere, plumpe und etwas derbe Stil dieser Kölner Blätter findet sich erst in den späten Werken des niedergehenden Liutharateliers, wie in dem Würzburger Lektionar M. p. M. 405 und dem Evangelisten des Berliner Kupferstichkabinetts. Enger aber noch sind die Beziehungen, die die Brüsseler Handschrift 2894 bietet. Dieser Kodex gibt fast unmittelbare Vorbilder an die Hand, so etwa für den Hieronymuskopf. Jedenfalls liegt es also nahe, sich die Vermittlung des Stiles da, wo es sich nicht um ein ganz unzweideutig erkennbares reichenauisches Vorbild, wie im Berliner Evangeliar aus Abdinghoven handelt, jedesmal auf dem Wege über Echternach vorzustellen.

Außer dem figürlichen Stilkanon findet sich der südwestliche Einfluß auch noch in anderen Einzelheiten. Hier sei nur auf das Ikono-

graphische im unbärtigen Christus der Majestas hingewiesen, während der des liturgischen Blattes in Kölner Art bärtig ist, ferner auf die Architektur des Hieronymusbildes und zumal auf die anscheinend ganz unmittelbar Echternacher Handschriften entnommenen Bildungen der Säulen des Portales und des Markusbildes hingewiesen.

Der Mischcharakter des Evangeliars beweist sich besonders deutlich an den Evangelisten. Sie können ebenso sehr für den Nachweis des südwestlichen Einflusses wie für die Kölner Abstammung herangezogen werden. Auf Reichenauer Stileinflüsse in der Gewandung des Markus und Johannes war schon hingewiesen worden. Ihnen gegenüber schließt sich Lukas enger an den Seminarkodex an und bewahrt in der stofflichen Materialisierung des Gewandes mehr die einheimische Tradition. In der motivischen Haltung nähert sich wohl nur der Matthäus dem südwestlichen Typus des Seminar- und Cheltenhamkodex. Dagegen ist ganz unkölnisch und ebensosehr südwestlich die Einbeziehung des Symbols, der sich in allen vier Handschriften der Gruppe des Mischstils übereinstimmend findet.

In Ikonographie, Technik und Stil schließt sich an das Bamberger Evangeliar ein Werk an, das deutlicher als jenes die Bedingungen einer Entstehung erst in der zweiten Hälfte, ja zu Ende des 11. Jahrhunderts erkennen läßt. Es ist ein Evangeliar, das der Kölner Kirche St. Maria-Lyskirchen gehört.

Lyskirchener Evangeliar

Köln. Lamprecht, Initialornamentik, 61. Kunstdenkmäler der Stadt Köln, Bd II, I, S. 313. Beißel, Evangelienbücher, S. 281. Katalog der Kölner Ausstellung 1876, Nr. 400.

Katalog der Düsseldorfer Ausstellung 1880, Nr. 959.

Katalog der Düsseldorfer Ausstellung 1904.

Das Evangeliar stammt aus St. Georg in Köln. Darauf bezieht sich der prächtige spätgotische Kupferdeckel mit Gravierungen. In die Mitte eingelassen ist ein Elfenbeinrelief der Kreuzigung. (Siehe Creutz, Zeitschrift für christliche Kunst, 1908.) Größe 29,2 × 22,1 cm, Blattzahl 221. Vorreden: Plures und Ammonius. Kapitel 29, 12, 19, 15.

Auf der Innenseite des Deckels ist eine Miniatur des 13. Jahrhunderts mit der Kreuzigung eingeheftet.

Der Kodex ist außerordentlich reich an Eintragungen. Es sind größtenteils Eidesformeln der Pfarre St. Georg, die bis ins 18. Jahrhundert reichen. Wichtiger ist der Fol. 168ff. stehende älteste Catalogus episcoporum Coloniensium. Er füllt acht Blätter und schließt mit den Taten Rainalds von Dassel in Italien, erwähnt mehrere Bauten des Erzbischofs, darunter die Errichtung zweier Türme am alten Petersdom und endet mit der Erwähnung seines Nachfolgers Philipps IV. im Jahre 1167. Der Eintrag ist natürlich viel später als der Kodex entstanden und auch deutlich von anderer Hand nicht nur, sondern auch von ganz veränderter Schreibart.

An Bildern enthält das Evangeliar in dieser Reihenfolge folgende:

Fol. 11b. Majestas.
Fol. 12b. Hieronymus.
Fol. 13a. Zierblatt.
Fol. 13b bis 19. Kanones.
Fol. 19b. Matthäus.
Fol. 20a. Zierblatt.
Fol. 20b. Gegenblatt.
Fol. 21a. Initial Liber.
Fol. 21. Beginn des Liber generationis.
Fol. 22. Maria.
Fol. 22b. Ziertitel.
Fol. 71b. Ziertitel.
Fol. 72a. Johannes in der Wüste.
Fol. 72a. Ziertitel.
Fol. 73a. Markus.
Fol. 74, 74b und 75. Ziertitel.
Fol. 112b und 130. Lukas und Ziertitel.
Fol. 113b. Ziertitel zu
Fol. 114. Zacharias.
Fol. 114b und 115. Ziertitel und Initial.
Fol. 172 und 173. Titel und Kreuzigung.
Fol. 173b und 174. Titel und Johannes.
Fol. 174 und 175. Ziertitel.

Beissel behauptet, die Blätter seien verkehrt eingebunden. „Vielleicht gehört das Bild Marias zum Geschlechtsregister Matthäus I, dasjenige des Johannes zum Berichte über dessen Sendung (Markus I, 1), Zacharias zur Erzählung Gabriels vor ihm (Lukas I, 1), Christus zum Anfange des Johannesevangeliums. Letzteres wäre ganz im

Gegensatz zu aller Kölner Übung, und es kann auch keinerlei falsche Heftung wahrgenommen werden. Der Künstler befolgt lediglich die in der Kölner Schule bereits im Gereonssakramentar und Hitdaevangeliar befolgten Grundsätze. Danach erscheinen vor jedem Evangelium der betreffende Evangelist, samt Ziertitel, Initium und Initial und im Falle von Szenenbildern diese im unmittelbaren Zusammenhange mit dem Evangelisten vor oder hinter seinem Bilde. Hier ist das Bild zweimal vor und zweimal hinter ihn gesetzt. Die von Beissel geforderte textliche Zuteilung ist übrigens innerhalb der Folge gewahrt und die Hinzufügung des Kruzifixus zu Johannes mehrfach anzutreffen, z. B. im Gießener Evangeliar. Christus dagegen tritt niemals zum Johannesevangelium, sondern geht stets dem ganzen Buche, wie hier, voran.

Fol. 11b. Majestas Domini. Christus thront mit erhoben segnender Rechten, das Buch im linken Arm, in der Mandorla, die ein von einem breiten außen schwarzweiß, innen rot konturierten Goldrahmen umschlossenes hellblaues Feld bildet, in dem eine zweite aus zwei ineinandergehenden Kreisen bestehende grausilberne Doppelmandorla mit brauner und schwarzer Kontur sich befindet. Christus trägt schwarzgraues Haar in Echternacher Art und etwas helleren bräunlichen Bart, helles, waschblaues Untergewand, durch Weiß gelichtet, und sattem braunrotem Mantel sowie eine goldene Doppelstola. Er trägt, im Gegensatz zu allen anderen ähnlichen Bildern der Schule, Sandalen. Goldener Nimbus mit Silberkreuz. In den Zwickeln auf Purpurgrund die graubraunen Symbole. Der silberne Rahmen ist innen siegellackbraun, außen grün konturiert und mit silbernen Kugeln an den Ecken ornamentiert. Die Inschrift besagt über die Symbole:

„Quattuor ista Dominum laudant animalia."

Fol. 12b. Hieronymus sitzt, der Inspiration lauschend, frontal auf schwerem silbernen Sitz mit goldener Einlage. Er trägt eisgraublauen Bart und ebensolche schwarz umzeichnete Büschelhaare. Die Kleidung besteht aus weißgelblicher Alba, rosabrauner, stark weiß gehöhter Kasel und schwarzen Schuhen. Dazu ein einfacher Goldnimbus. Hinter ihm hängt an einer braunen Stange mit weißer Kordel ein grüner, durch weiße Ringe verzierter Vorhang. Darüber bzw. darunter halten auf Silbergrund je zwei flügellose engelartige Gestalten weißliche Spruchbänder. Zwischen ihnen stehen romanische kurze, goldene Säulen und rote Bäumchen.

Fol. 19b. Matthäus (Abb. 75). Er sitzt eisblaubärtig fast ganz frontal auf einem Holzstuhl. Er hält die Rechte ohne Feder vor die Brust und stützt mit der Linken das Buch aufs Knie. Die Kleidung besteht aus hellblauem, weißgehöhtem Untergewand und tiefrotem Mantel mit kräftigen, zum Teil ganz senkrecht verlaufenden Schattenstrichen. Die rote Stola mit grünen, weißpunktierten Quadraten ist ornamentiert und endet in Fransen. Rechts erscheint, wie aus dem Bildrand hervorschwebend, das gelbgraue Symbol. Der Grund ist ganz in Silber angelegt, worauf unten ein grünes und oben ein waschblaues Feld aufgemalt ist.

Fol. 73. Markus. Er sitzt dem oben rechts erscheinenden Symbol zugewendet und hält vorübergehend mit Schreiben inne. Die Rechte hält zögernd die Feder, die Linke das Buch. Seitlich rechts steht ein leichtes Pult auf dem Messer und Tintenbehälter ruhen. Der Evangelist ist als Bischof gekleidet in schmutzig-gelbliche, lilaviolett gehöhte Alba und tiefrote Kasel, über die von den Schultern herab das gelbe mit großen Kreuzen besetzte Pallium fällt. Der Grund ist in Grün und Silber ausgeführt, und in der Mitte befindet sich ein waschblauer Einsatz.

Fol. 113. Lukas (Abb. 76). Er sitzt, den bartlosen Kopf nach rechts geneigt, mit nachsinnend auf den Boden gerichtetem Blick, mit dem linken Arm das Buch umfassend, ganz abgewandt von dem oben rechts erscheinenden Symbol auf einem silbernen Sitz. Er trägt waschblaues Leibgewand und tiefroten Überwurf. Rechts hinter ihm liegt auf einem turmähnlichen in romanischen Formen ausgeführten Pult das waschblaue mit braunroten Goldleisten ausgemalte Buch.

Fol. 174. Johannes. Graubärtig sitzt er in waschblauem Kleide, grünem, gelb gehöhtem Mantel und braunroter, wolliger Stola mit grünen Rosetten, nach rechts gewandt, nachdenklich die Feder eintauchend, auf dem Sitz, während seine Linke in den Mantel greift. Links oben erscheint das Symbol. Der Grund ist von unten nach oben zu rot, worin weiße Flammengebilde, Waschblau, Silbern.

Fol. 22. Maria (Abb. 77). Sie steht in voller Figur, das Kind mit beiden Händen auf dem linken Arme haltend, frontal auf dem Silbergrund und überschneidet den inneren goldenen Rahmen. Sie trägt tiefrotes Untergewand und einen violetten, weiß gehöhten Mantel, der als Tuch benutzt, den ganzen Kopf umhüllt. Unter ihm liegt, den Kopf unmittelbar bedeckend, ein karminfarbiges Tuch mit

blauen, weißpunktierten Würfeln. Das Kind trägt hellgrünes Leibgewand und waschblauen Mantel. Es ist als erwachsener Mensch gebildet und segnet mit der Rechten nach griechischem Gestus.

Fol. 72. Johannes der Täufer (Abb. 78). Auch er steht in voller Figur ganz frontal, in der Linken eine purpurbraune, karmingesäumte Rolle mit der Aufschrift „Dirigite vitam" haltend, die Rechte wie beim Reden leicht vor der Brust erhoben. Die Umgebung ist als Landschaft mit dem Jordan angedeutet, an dessen Ufer er steht. Der Fluß ist durch grüne Wellen und hellblaue Fische noch ganz realistisch angedeutet. Rechts neben ihm eine Tiergestalt, anscheinend eine Anspielung auf die Heuschrecken, von denen er sich nährte. Im Hintergrunde rechts ist die Stadt angedeutet in einem braunroten, stark weiß gehöhten romanischen Mauer- oder Palastbau, in dem eine Menge erscheint, die aus unbärtigen jungen Männern besteht. Links ein großer blauweißer Baum mit roten Blüten. Beissel deutet die Szene ganz allgemein als „Johannes der Täufer am Jordan bei einer Stadt". Die statuarische Bildung des Johannes und die nur sehr allgemeinen übrigen Einzelheiten lassen in der Tat keine bestimmtere Erklärung zu. Das „Dirigite vitam" deutet auf den warnenden Sittenprediger. Johannes trägt blaues, ganz braun schattiertes Gewand und milchig-bläulichen Überwurf mit grünen Blattornamenten darin und eine grüne, dickwollige Stola. Der Grund ist silbern und grün.

Fol. 114. Zacharias im Tempel. Links übergroß gebildet. Zacharias, vorgeneigt, mit dem Weihrauchfasse opfernd. Rechts hinter dem Altare erscheint der Engel, in der Linken einen Wimpel mit Inschrift, die Rechte feierlich erhoben. Der Hohepriester trägt waschblaues, goldbordiertes Gewand und roten Mantel, der ebenfalls mit breiter Goldborte und einer Agraffe versehen ist. Die Beinbekleidung und Schuhe sind reich vergoldet. Der Engel ist rot und blau ausgeführt. Der Grund ist oben und unten grün, in der Mitte waschblau. Schwebende Architektur als oberer Abschluß in Braunrot und Hellgrün.

Fol 193. Kreuzigung. Auf silbernem und goldenem Grunde hängt Christus mit blauem, goldbordiertem Lendentuche bekleidet, in dem silberne Ornamente stehen, mit nach rechts geneigtem Haupte am Kreuze, das mit der Spitze in den blumigen Boden eingelassen ist. Er ist bärtig. Maria in blauweißem Gewande und tiefrotem Mantel, mit dem die erhobenen Hände bedeckt sind, der jugendliche Johannes

mit kreidig, hellrotem Gewande und blauem Mantel mit erhobener, bezeugender Geste stehen unter den Kreuzarmen. Darüber Sol, männlich gebildet mit der Fackel, Luna, weiblich mit der Mondsichel in Medaillons. Beide führen trauernd das Gewand zum Gesicht. Die Kreuzbalken sowie die Gründe beider Medaillons sind waschblau.

Der Kodex ist von einer Hand geschrieben, die im Anfang unsicher und schnörkelhaft, später fester und größer wird, was aber der zunehmenden Geläufigkeit der Hand und keinem Wechsel des Schreibers zuzuschreiben ist. Zwei Vorreden Plures und Novum sind vorhanden, worin man ein Anzeichen für spätere Entstehung sehen darf, weil die früheren Evangeliare durchgehend drei oder selbst vier haben. Die Kapitelzahlen sind 29, 12, 19 und 15. Auch diese Zahlen entsprechen bereits keinem bestimmten Typus mehr und lassen ebenfalls rein textkritisch eine späte Entstehung vermuten. Die vielen freigelassenen Blätter sind mitgezählt im ganzen.

Die Anordnung der Bilder ist diese: Majestas und Hieronymus mit Ziertitel vor dem Kanon, der auf zwölf Tafeln folgt. Sodann Matthäus mit vier Titeln, Maria mit einem. Beissel meint, das Marienblatt gehöre zu Matthäus I, 1 dem Geschlechtsregister. Das Blatt konnte aber nicht anders geheftet werden, da sich der letzte Kanon mit darauf befindet. Zwischen dem Brevier vor dem Evangelium folgen Johannes im Jordan mit Zierblatt, Markus und vier Zierblätter. Auch hier war die von Beissel vermutete Umsetzung ins erste Markuskapitel nicht gut durchführbar, da das Brevier mit Kapitel IV auf einer neuen Blattlage steht, zu der der ganze Anfang des Markus gehört. Die Doppellage der Bilder hätte dann das Evangeliar unterbrechen müssen, während die Ordnung den Vortritt der Bilder verlangt. Ähnlich liegen die Umstände bei Lukas. Das Zachariasblatt kann nicht beim Kapitel der dargestellten Szenen stehen, da auf dem gleichen Pergament der Evangelist steht, der unbedingt vor dem Beginn des Evangeliars gehört. Ebenso verhält es sich bei Johannes. Die Blätter sind also wohl nicht falsch geheftet. Vielleicht zeigt aber das etwas Unbedachte der Anordnung bei dem durchsichtigen Anschluß an die äußere Ordnung, wie sie in der Schule üblich war, daß das Evangeliar in einer Zeit entstand, in der die Einteilung der karolingisch-ottonischen Bilderanordnung schon schematisch nachgeahmt wurde.

Vor Lukas stehen der Evangelist und Zacharias mit fünf Titeln. Vor Johannes die Kreuzigung und der Evangelist mit fünf Titeln.

Die zugefügten Historienbilder entsprechen dem Inhalt der ersten Kapitel. In seiner Technik nimmt das Lyskirchener Evangeliar mehr als die übrigen Arbeiten des Mischstiles eine mittlere Stellung zwischen den ausgesprochen malerischen und zeichnerischen Werken ein, jedoch mit stärkerer Neigung zur malerischen Auffassung. Alle Fleischpartien, besonders die Gesichter, werden in mannigfachen Abtönungen verwaschen. Weiß und Braun herrschen vor zur Erzielung des Fleisches. Grün wird in einem Umfange zur Schattierung hier bereits verwandt, der an die späteren Handschriften aus St. Pantaleon im Stadtarchive zu Köln und aus St. Georg in Darmstadt erinnert. Dazu tritt Schwarz für die Augen und Brauen. Auffallend ist durchweg die starke Verwendung von aufgemaltem Schwarz für die Schattierung mit Vorliebe auf sattem, warmem Karmin, und es läßt sich eine zunehmende Sicherheit und Freiheit in seiner Verwendung erkennen von einem ganz zeichnerischen Verfahren mit teils ganz senkrechten im Matthäus, zu einer wachsenden malerischen Schattengebung im Markus und Lukas. Ganz rein malerisch verwaschen ist Johannes in seinem schmutzig-grün und gelben Mantel. Majestas und Kreuzigung stehen auf der Stufe des Matthäus, so daß man annehmen darf, daß diese drei Bilder zuerst gemalt wurden. Es folgen dann — in der Ausführung immer das Hinübergleiten vom zeichnerischen zum malerischen Verfahren zugrunde gelegt — Maria und die übrigen Evangelisten. Fast erweckt es den Anschein, als ob der Meister bewußt und willentlich einem neuen Stilideal der zeichnerischen Linie erst hätte folgen wollen, dann aber immer mehr wieder in die alte malerische Tradition zurückverfallen wäre. Dieser malerische Charakter tritt nächst der Inkarnation besonders in den Übergängen von Waschblau zu Weiß und von Violett und Gelb zu Weiß auf. Dabei ist zu bemerken, daß diese Farben stets übereinander bzw. auf Metalltafeln aufgetragen sind, also in unverfälschtester Deckmalerei. Dagegen sind die Medaillons in den Initialblättern schon teilweise in Federzeichnungsmanier ausgeführt, wie sie Janitscheck als das eigentlich Neue des 12. Jahrhunderts auffaßte. Aus dem malerischen Stil fällt etwas heraus das Blatt mit dem opfernden Zacharias. Es ist in ganz hellen und klaren Tönen ausgeführt, die ohne Übergänge und ohne Modellierung hart nebeneinandergesetzt sind. Nur in Einzeldingen bricht das Malerische durch, so ein rötliches Weiß beim Engel, oder bei Zacharias der schwarzschattierte Karminmantel und das hellblaue Weiß. Dagegen tritt für das an

den jüngeren Handschriften so gewohnte Waschblau helles Grasgrün und Karminrot auf, wie denn die Verwendung dieser beiden Farben überhaupt wichtig ist für die Datierung dieses Werkes, denn sie treten als ausgesprochene Lokalfarben wohl erst im 12. Jahrhundert allgemeiner auf, während sie in den früheren Arbeiten der Kölner Schule gänzlich fehlen. Wohl aber finden sie sich im Lektionär des Erzbischofs Friedrich in der Kölner Dombibliothek, das zwar kaum kölnisch sein dürfte, mit dessen Christusblatt das des Lyskirchener Evangeliars aber einige Verwandtschaft im Typus aufweist. Entscheidend aber sind die Beziehungen zu dem ebenfalls schon dem 12. Jahrhundert angehörenden Darmstädter Handschriften, auf die unten näher einzugehen ist.

Alle diese Momente weisen nachdrücklich auf eine späte Datierung des Lyskirchener Evangeliars hin. Dafür spricht nicht zuletzt auch das Blatt der Maria. Der Typus an sich stammt von byzantinischen Elfenbeinen. Seine Verwendung aber ist in der Zeit, in der das Evangeliar nach unserer Darlegung entstanden sein dürfte, keine außerordentliche Seltenheit mehr. Sie befindet sich z. B. auf einem Kalksteinrelief in Metz[163]), und auch die Essener Madonna beweist, daß die Darstellung Marias in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts keine ikonographische Seltenheit mehr ist[164]), denn erst um 1100 kann das Lyskirchener Evangeliar entstanden sein.

In ihm treffen sich noch einmal alle die verschiedenartigen Richtungen, die der eklektischen Kölner Malerei ihre eigenartige Prägung verleihen. Der malerisch-illusionistische Stil der Szenenbilder und in ihrer Mitte das so ganz flächige Dekorationsblatt, wie der Zacharias. In ihm steht Altes und Neues fast willkürlich dicht nebeneinander. Wie sich da etwa das Gewand des Zacharias und der mittlere Blattgrund zu der noch räumlich perspektivisch gedachten Architektur verhalten, wie Johannes noch in eine ganz illusionistische und ebenfalls raumperspektivische Umgebung mit realistischer Andeutung der Natur gesetzt sind; wie dagegen Hieronymus auf dem gemusterten Grunde klebt und Maria platt und scheibenartig als Flachrelief vor die glatte Wand des Grundes gesetzt ist — das alles bedeutet ein letztes Zusammentreffen von Altem und Neuem und ein unentschiedenes Schwanken des Meisters zwischen beiden, bis in den Darmstädter Handschriften eine energische Lösung im Sinne der neuen dekorativ-flächigen Kunst durchgesetzt wird. Jenes Schwanken und das Unverständnis, das sich für das Neue noch bemerkbar macht,

lernt sich am besten im Johannesblatte kennen. Die Elemente der erzählenden Darstellung sind verschiedenen, zeitlich getrennten Abschnitten der Historie entnommen: Johannes mit den Heuschrecken in der Wüste, Johannes am Jordan taufend und endlich Johannes Busse predigend. Während solche Einzelelemente der Erzählung in den Steinreliefs oder Fenstern des 12. Jahrhunderts einzeln wie an einem langen Streifenbande hintereinander vorgeführt werden, versucht der Lyskirchener Meister noch, daraus ein geschlossenes Bildganzes im Sinne einer räumlichen Komposition zu gestalten. Man darf also in einer solchen Bildauffassung ein bewußtes Anpassen neuer Lösungen, die die Zeit schon gekannt haben muß, an das alte Bildschema, das der Schule überliefert war, erkennen. Auch das aber kann nur wieder für eine Entstehung erst im 11. Jahrhundert ausgelegt werden. Ikonographisch tritt zu all diesen künstlerischen Eklektizismen, wie auch noch einmal die Vermischung der nordfranzösischen Evangelistentypen mit den aus dem Südwesten übernommenen Symboldarstellungen, die allerdings das Evangeliar mit allen anderen dieser Gruppe des Mischstils teilt, und die ebenfalls südwestlich entlehnte bartlose Bildung des Cruzifixus. Und auch in der Technik äußert sich in dem dekorativen Farbcharakter das neue Romanische schon, wenn man nicht in der häufigen Verwendung der Metallfarben noch einmal einen Einfluß der Maas sehen will, der bald in den frühromanischen Kodizes aus St. Georg in Köln und Darmstadt unzweideutig sich geltend machte. Die ganz linienmäßig verwendeten Tuschkonturen und Binnenzeichnungen aber weisen bereits auf die Zeit des ersten großen Linienkünstlers des 12. Jahrhunderts, Rogerus von Helmershausen, hin.

Auch die Ornamentik kann diese stilistischen Kennzeichen einer Entstehung um 1100 nur bestätigen. Zwar arbeiten die ganzseitigen Initialen noch mit Flechtwerk, aber das beschränkt sich ganz auf die Ausläufer und Vereinigungspunkte der Buchstabenbalken. Dagegen tritt aber nun eine ausgedehnte Verwendung der Ranke mit drei und vier Blättern auf. Sie sind stets in Gold, einigemal auch in Silber ausgeführt. Besonders reich fallen sie in den gemalten Textinitialen aus, stets auf grünem und blauem Grunde. Dabei ist die Ähnlichkeit mit der Echternacher Ornamentik noch erkennbar in den Blättern mit figürlichen Medaillons, die übrigens fast alle mit der Feder gemalt sind. In den Bordüren kommen außer in den Kanones keine Blattmotive oder Palmetten mehr vor. Sie sind durch fortlaufende

Ranken ersetzt, die mit Vorliebe in Braunrot auf Blau oder Grün gesetzt sind. Sie zeigen bereits Verwandtschaft mit ähnlichen Ornamenten auf frühen kölnischen Emails.

Nach Technik, Stil und Farbengebung, der Ikonographie und den textlichen Eigenheiten nimmt also das Lyskirchener Evangeliar deutlich eine Übergangsstellung vom ottonischen zum romanischen Stil ein. Seine Entstehung ist frühestens um 1100 denkbar, und es folgt auf dieses Werk unmittelbar die Reihe der später zu besprechenden frühromanischen Handschriften. Von ihm aus muß aber noch einmal ein Blick rückwärts geworfen werden auf die Evangeliare im Kölner Priesterseminar, Cheltenham und Bamberg. Die enge Verwandtschaft, zumal der Evangelisten mit diesem letzteren sichern auch dem Bamberger Kodex zunächst eine Entstehung in frühromanischer Zeit und sodann auch für die beiden anderen Arbeiten des Mischstils eine Entstehung erst in dem zweiten Viertel des 11. Jahrhunderts.

Bevor jedoch die unmittelbaren Nachfolger des Lyskirchener Meisters in Köln und Darmstadt gewürdigt werden können, muß erst noch eine zweite Richtung innerhalb der annonischen Malerei betrachtet werden, die den Anschluß an die südwestdeutsche Kunst in noch stärkerem Maße vollzieht.

V

Der dekorative Stil

Das Eigentümliche und Überraschende der Kölner Buchmalerei der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts ist der auffallend retrospektive und archaisierende Charakter, der in einem fast unmittelbaren Anschluß an die längst historisch gewordenen Vorbilder der karolingischen Renaissanceschulen sich ausbildet. So steht die Gruppe der rein malerischen Handschriften da unter einem fast völligen Ausschluß aller zeitgemäßen Kunstbestrebungen. Um so bedeutsamer war es darum, selbst in diesen scheinbar ganz unmodernen Werken in der szenischen Ikonographie und selbst im technischen Verfahren, wenn auch keine deutlich sich kundgebenden Einflüsse, so doch Unterströmungen der Zeitkunst des deutschen Südwestens nachweisen zu können.

Einsetzend mit dem Seminarkodex nehmen nunmehr um die Mitte des Jahrhunderts diese sekundären Elemente einen wesentlich bestimmenderen Anteil an der Erscheinung des Kölner Ateliers. An die Stelle von kaum zu vermeidenden gelegentlichen Anklängen oder Umbildungen entlehnter Vorbilder tritt jetzt eine ganz unmittelbare Nachahmung südwestlicher Kunstwerke. Es ist deutlich zu beobachten, wie die seit jeher in Köln wirksamen Einflüsse der nordfranzösischen Vorbilder abgelöst und ersetzt werden durch solche aus Echternach und der Reichenau. Das bewies die Entwicklung innerhalb des malerischen Mischstils, wo es neben den rein südwestlichen Evangelisten der beiden Handschriften im Kölner Seminar und in Cheltenham erkennbare Mischungen rein Kölner und südwestlicher Elemente in den Evangeliaren in Lyskirchen und Bamberg gab. Die retrospektiv arbeitende Schule entwickelt sich zu einer eklektischen, die ihre Anregungen mehr und mehr aus der gleichzeitigen führenden deutschen Kunst entnimmt.

Der südwestliche Einfluß, von dem fortan in aller Form geredet werden muß, äußert sich in gleicher Weise in der Nachahmung übertragbarer Vorbilder, wie auch in der Technik und dem Stile. Jene Vorbilder sind dem ganzen Vorrat der südwestlichen Kunst entlehnt. Die Reichenau selber wie auch Trier und Echternach tragen in gleicher Weise dazu bei. Dagegen ist nur die provinzielle Kunst von Echternach für das neue oder vielmehr im Sinne des Neuen umgebildete technische Verfahren in Köln fruchtbar geworden. Genau wie in den frühesten Handschriften der ganz bestimmte Kreis des Registrummeisters von Bedeutung für Köln war, so ist es nunmehr der sich an diesen anschließende Kreis der eigentlichen Echternacher Handschriften selber. Es wird sich noch zeigen, wie bis in Einzelheiten hinein auch die Technik dieser Schule in Köln nachgeahmt wird. Sehr bezeichnend ist es nun, daß die Übereinstimmungen im Technischen am größten sind in den eher zweitrangigen Arbeiten des Echternacher Ateliers. Die großen Prachthandschriften für Konrad II. und Heinrich III. im Eskurial und in Bremen sind als die führenden Schulwerke nicht so wirksam geworden, wie die künstlerisch geringere Exportware. Diese, vertreten etwa im Pariser Evangeliar lat. 10 438 und dem Brüsseler 9428, sind die Träger des südwestlichen Einflusses geworden. Es läßt sich an dem Umstande, daß solche handwerklichen Einflüsse sich stets an mehr oder weniger gleichzeitige Arbeiten anschließen, ein Einblick in das Kunstleben der frühmittelalterlichen

Zeit gewinnen. Gerade die Kölner Kunst bietet diese Möglichkeit in vollem Umfange. Aus der alten Überlieferung halten sich am längsten die ikonographischen Evangelistenbilder, die auch weiterhin bis ins 12. Jahrhundert hinein maßgebend bleiben. Dagegen paßt sich das manielle Arbeiten bei vollem Bewußtsein der eigenen Tradition doch stets mehr oder weniger den zeitgenössischen Tendenzen an.

Wie in spätkarolingischer Zeit die Ausbildung der kölnischen Maltradition durch den überwiegenden Einfluß nordfranzösischer Handschriften, die sich in der Dombibliothek befanden, erklären ließ, so sind es seit Beginn des 11. Jahrhunderts Werke des Südwestens, die vorwiegend dem Bestande der Bibliothek zugefügt werden. Das hängt natürlich zusammen mit dem Nachlassen der künstlerischen Tätigkeit im Nordosten. Andererseits ließ sich aber auch für die Maaskunst ein wahrnehmbarer Einfluß im Evangeliar aus St. Georg nachweisen. Aus Nordfrankreich gelangen jedenfalls in dieser Zeit nur wenige Werke und meistens von untergeordneter künstlerischer Bedeutung in die Dombibliothek, wie z. B. der Kodex 141, der in der Gegend von Cambray entstand und eine ikonographisch interessante Maria enthält. Wenn es sich dagegen um ausgesprochene Prachthandschriften handelt, so wird die Bestellung nach Reichenau vergeben. Zeuge dafür ist der Hillinuskodex. Dabei ist es aber höchst bemerkenswert, daß sich in der Kölner Kunst selbst kaum ein Einfluß durch dieses so bedeutende Werk erkennen läßt. Jener angedeutete Eklektizismus vollzieht sich eben nicht willkürlich in der wahllosen Nachahmung bald dieser, bald jener Vorbilder, sondern geht streng methodisch vor. So wenig willkürlich die Entstehung der Schule sich vollzog, so sehr sie sich aus historischen Gegebenheiten herauswuchs, so folgerichtig verläuft auch ihre Entwicklung. Daß diese nicht bestimmt wird durch eigene große Meister, ändert nichts an der Tatsache, daß ihr Verlauf entwicklungsgeschichtlich logisch ist.

Das neue Ziel, auf das die ganze Kunst des 11. Jahrhunderts in ihrer an das 14. Jahrhundert erinnernden Zwischenstellung ausgeht, ist der monumentale Stil des Romanischen, der in zeichnerischen und nicht mehr malerischen Flächen und Massen seinen Ausdruck findet. Jener „Todeskampf" der von der Antike abgeleiteten malerisch-illusionistischen Kunst hatte bereits im Südwesten eine Umbildung zu dekorativ-flächenhaften Wirkungen und zu linienbedingten Silhouettenbildungen an Stelle der Körperlichkeit und Räumlichkeit der karolingischen Renaissance geführt. In Köln dagegen hatten die

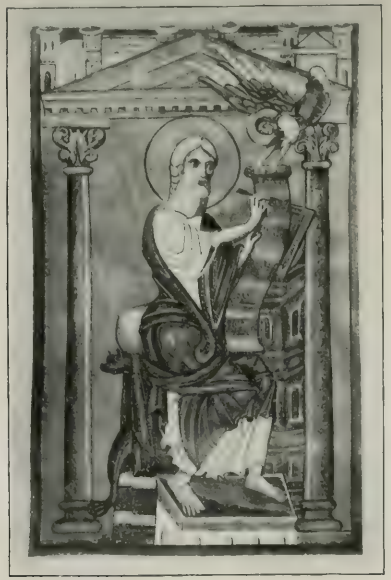
Majestas Domini
Köln, Priesterseminar

Hieronymus
Köln, Priesterseminar

Markus
Köln, Priesterseminar

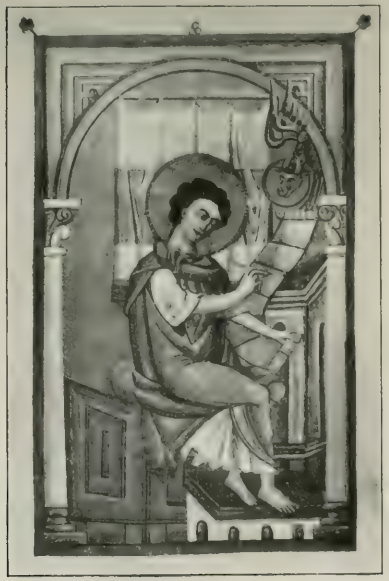
Johannes
Köln, Priesterseminar

Matthäus
Koln, Dombibliothek ms. 12



Matthäus
Evangeliar in Cheltenham

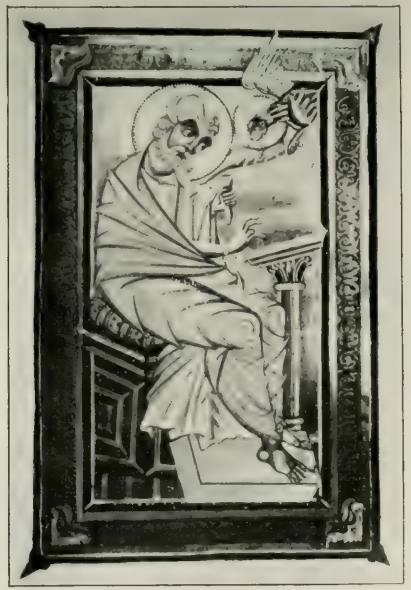
67



Lukas
Evangeliar in Cheltenham

68

Majestas Domini
Evangeliar in Bamberg A. II 18



Markus
Evangeliar in Bamberg A. II 18

Lukas
Evangeliar in Bamberg A. II 18

Johannes
Evangeliar in Bamberg A. II 18

alten künstlerischen Grundsätze nur widerwillige Kompromisse mit dem neuen Stil abgeschlossen. Im Hitdakodex hatte der malerische Illusionismus erst seine konsequenteste Durchführung erfahren und im Gundoldevangeliar noch einmal unmittelbar auf Karolingisches zurückgegriffen. Diese alte malerische Richtung innerhalb der kölnischen Schule wird nun nicht auf einmal aufgegeben. Vielmehr sehen wir im Mischstil ein deutliches Ringen beider Tendenzen miteinander, daß sich etwa vom zweiten Viertel des Jahrhunderts an bis gegen seinen Schluß hin abspielt. Seminar- und Lyskirchenevangeliar bezeichneten seinen Anfang und sein Ende. Aber daneben tritt nun eine Richtung in den Vordergrund, die viel entschiedener zwischen der alten malerischen Technik und der neuen dekorativen Farbigkeit die Tendenz zum Neuen verrät. Deutlich tritt nunmehr die Haltlosigkeit der eigenen Tradition zutage, und es ist sehr interessant, zu beobachten, wie die ganze Schule endlich in einer Synthese eigener Technik und Ikonographie mit den Vorbildern und dem Stil des Südwestens endet. Um die Wende des 12. zum 13. Jahrhundert findet sich in der niederrheinischen Architektur ein ganz entsprechender entwicklungsgeschichtlicher Vorgang. Das konservative Festhalten am alten Stile führte da zu der wundervollen Blüte des malerischen romanischen Stils, wie ihn Schnaase ausdrücklich und treffend bezeichnete, der dann durch das überwältigende Hereinbrechen der Gotik erlöst wird. Der Unterschied der Entwicklung besteht vor allem darin, daß hier jener Konservatismus nicht nur zu einer neuen, wenn auch zukunftslosen Entwicklung, sondern zur Erstarrung führt, aus der der große architektonische Gedanke sie in der romanischen Kunst erlöst.

Die neue dekorative Kunst in der Kölner Malerei findet ihren ersten großen Ausdruck in dem Evangeliar aus St. Gereon in Stuttgart, dem Fol. 21.

Evangeliar aus St. Gereon

Stuttgart, Landesbibliothek, Fol. 21. Waagen, Kunstwerke, II, 185. Wattenbach, Neues Archiv, VI, 447.

Zentralblatt für Bibliothekswesen, 1905, S. 285, Anmerkung 2.

Beissel, Evangelienbücher, S. 280, 334.

Janitscheck, Deutsche Malerei, S. 85.

Blattgröße 29 × 22 cm. Blattzahl 201.

Für die gesicherte Herkunft des Evangeliars aus St. Gereon in Köln sprechen die Eintragungen über Bauereignisse der Kirche, die im Schriftcharakter der Entstehungszeit des Kodex entsprechen. Wattenbach glaubte die Schrift des Evangeliars allerdings schon in den Anfang des 11. Jahrhunderts setzen zu müssen. Der feste Charakter, die Rundung der Buchstaben, endlich die Übereinstimmung mit dem Berliner und Freiburger Kodex dagegen sprechen für die zweite Hälfte des Jahrhunderts.

Die Einträge stehen Fol. 2 und lauten im Auszuge:

1067 Dedicata est inferior capella ab Annone; am 29. August.

1068 Dedicata est cripta.

1069 Dedicatum est hoc templum ab Annone. Eodem die dedicata est superior capella.

Es handelt sich dabei um den Chorbau, den Anno begann und den 100 Jahre später Arnold von Wied erweiterte. Das Datum 1067 gilt zugleich als Zeitpunkt ante quem für die Entstehung der Handschrift. Es ist an sich schon anzunehmen, daß man so wichtige Ereignisse nicht in einem beliebigen alten Kodex aufzeichnete, sondern einen neuen, womöglich gleichzeitig entstandenen dazu bevorzugte.

Fol. 36. Gregor (Abb. 79). Unter einem auf einfach profilierten Pfeilern mit dreifacher Treppenbasis ruhenden Bogen steht auf einem romanisierenden, rotbraunen, goldgefaßten Podium der Heilige. Bogen und Pfeiler sind grün, in Goldleisten gefaßt. Die Figur des Heiligen ist hoch und schlank, feierlich, statuarisch, ganz in Vorderansicht. Die Linke hält das grüne, goldbeschlagene Buch, die Rechte segnet. Die Fleischteile sind im Pergament ausgespart und nur mit brauner Tusche gezeichnet. Gregor ist in liturgische Gewandung gekleidet: Braunrote Kasel, über der das im Pergament ausgesparte Pallium liegt, weißliche, schmutzig-grün schattierte Alba. Goldene Stola und Nimbus, weiße Strümpfe und schwarze Schuhe.

Fol. 4—9b. Kanones. Die beiden ersten stehen unter Arkaden ganz in der Art des Gregorbildes, grün und braun ausgeführt. Die übrigen entsprechen der Kölner Art.

Fol. 19a. Matthäus (Abb. 80). Auf dreiteiligem Karmin, gelbgrün gefärbten Streifengrunde sitzt der Evangelist auf purpurbraunem, mit Goldornamenten gezierten, mit einer blauen, goldgestreiften Rolle belegten Thron von massiver Bauart. Die Haltung ist ganz frontal mit leicht nach rechts geneigtem Haupte. Die Linke hält das offene Buch auf dem Knie, die Rechte, vor der Brust erhoben, die

Feder. Die Kleidung besteht aus hellblauem Untergewand und violettbraunem, goldpunktiertem Mantel. Gegenüber auf Fol. 18b steht der Ziertitel.

Es folgen zwei leere Seiten und erst auf Fol. 20b und 21a Initium und Initial.

Fol. 67a. Markus. Auf dreistreifigem gelb, grün, rot ausgeführtem Grunde (von unten nach oben) sitzt der Evangelist nach rechts gebeugt und schreibt. Der Sitz ist tiefbraun, die Rolle karmin. Er ist ganz in violettbraunem Mantel mit Goldornamenten gehüllt, unter dem nur ein Zipfel des weißblauen Untergewandes herauskommt.

Es folgen wieder zwei freie Seiten und Fol. 69 Initial und Initium.

Fol. 101. Lukas. Er sitzt etwas nach links gewandt, fast frontal und ist unbärtig. Schwarzbraunes Haar. Massiver Thron mit blauer Rolle. Das Buch liegt im linken Arm, während die Rechte mit der Feder auf dem Pulte liegt. Blauweißes Untergewand, grüner Mantel. Goldener, weißgeperlter Nimbus. Braunes, schweres Pult.

Fol. 156. Johannes (Abb. 81). Er sitzt sinnend, den bärtigen Kopf auf die Linke gestützt, in der Rechten das Buch im Schoße haltend, nach rechts gewandt. Das graubraune Untergewand ist ganz von dem gestrafften gelben Mantel bedeckt. Er benutzt wie Markus ein gedrechseltes Pult. Der truhenförmige Sitz ist braun.

Es gilt zunächst den Zusammenhang dieses Kodex mit der Kölner Schule über die dokumentarischen Eintragungen hinaus auch kunstkritisch zu begründen. Janitscheck ließ sich durch seine Technik und den zeichnerischen Stil verleiten, ihn mit den Echternacher Handschriften zusammen zu nennen, ein Fall, der sich noch bei anderen Werken des dekorativen Stiles wiederholen sollte. Zunächst weist die gesicherte Provenienz aus St. Gereon auf Köln hin. Ebenso die Zusammensetzung des Heiligenverzeichnisses, in dem Gereon, Viktor, Cassius, Florentius, Mauritius und ihre Genossen sowie Severin und Walburga erscheinen.

Vor allem aber beweist die Ikonographie des Evangelistenbildes den unzweifelhaften Zusammenhang mit Köln. Matthäus ist nach demselben Vorbilde wie der des Kölner Gereonsevangeliars geschaffen; Markus entspricht vollkommen demselben Evangelisten im Gundoldkodex, dessen Matthäus hier als Johannes erscheint und somit der festzustellenden Übertragung des ersten auf den letzten Evangelistentypus folgt. Nur Lukas zeigt eine etwas andere Gestaltung des Vorbildes im Kölner Gereonsevangeliar und des Ambrosianerkodex. Daß aber

dieser Typus in Köln benutzt wurde, beweist seine Wiederkehr im Bamberger Evangeliar.

Dieser Vergleich zeigt, wie alle Evangelisten des Kodex nicht nach den Vorbildern des der Corbier Schule folgenden Ambrosianerkodex gefertigt sind, sondern mehr nach denen der Palastschule. Dabei betonen sie so stark auch im Gewandstil den Charakter der verglichenen Typen, daß ein unmittelbarer Einfluß von diesen her nicht ganz abzuweisen ist. Die nähere, stilistische Vergleichung aber gerade mit denselben Typen im Gundoldevangeliar macht den Stilwandel innerhalb der Schule besonders deutlich klar. Dort die breiteste Entfaltung des malerischen Stils, hier der ausgesprochen zeichnerische Flächenstil. Den Unterschied zeigen am besten eine Vergleichung der Haar- und Inkarnatbehandlung. Im Gundold- und ebenso im Kölner Archivkodex ist das Haupthaar wie der Bart ganz massig gegeben, wobei sich nur im Lukas des Gundold bereits ein leises Anklingen zeichnerischer Gliederung des trotz der Gesamthaltung so malerischen Haares durch schwarze Tuschlinien bemerkbar macht. Im Stuttgarter Evangeliar ist dieses Bestreben zum Grundsatze erhoben. Fast jedes Haar wird einzeln seilartig ausgeführt, die Masse erscheint wie getrockneter mit dem Kamm bearbeiteter Gips oder Ton. Dabei wird die Bartgrenze gegen die Wange hin, die sonst durch malerische Schatten in Übergängen von Dunkel zu Hell erzeugt wurde, durch einen kräftigen schwarzen Kontur bestimmt. Ähnlich verhält es sich mit den Gesichtsformen. Auch hier tritt die alte malerische Herausmodellierung des Inkarnates zurück gegen ganz linienmäßige Einzeichnungen von Stirnfalten, Augen, Nase und Mund. Ebenso sind Hände und Füße gut gezeichnet, zumal beim Johannes, und besonders in der Gewandzeichnung finden sich wie auf dem Knie des Matthäus und Johannes die später so beliebten Schnörkelbildungen, die bezeichnenderweise in den linear gerichteten Evangeliaren in Gerresheim und aus St. Georg sich schon fanden.

Die wichtigste technische Neuerung, die das Stuttgarter Evangeliar bringt, ist die restlose Aufgabe des illusionistischen Elementes der Kölner Malerei zugunsten der dekorativen Flächenanlage, wobei das malerische Modellieren ebenfalls gutenteils preisgegeben wird. Dazu tritt eine gründliche Wandlung des farbigen Geschmacks. An die Stelle der schmierigen und schmutzigen, verwaschenen Mischfarben ist ein Arbeiten mit ganz reinen hellklingenden Lokalfarben getreten, die freilich nie das lasierende, zarte Füllen der vorgezeich-

neten Blattflächen wie in der Reichenau anstreben, sondern stets noch dickflüssig aufgetragen werden. Es ist eben doch immer noch so, als ob die Pinselführung die Sucht körperlich und massiv herauszuarbeiten nicht ganz verlernen können. Tiefes und warmes und sattes Rot, Gelb und Grün wiegen vor, dann helles Waschblau, lichtes Violett und Lila, weißes und gebleichtes Gelb verleihen den Blättern einen festlichen Glanz. Dabei aber ist die Farbe doch immer wieder ganz nach Kölner Überlieferung zäh und dick, durchaus ihrer materiellen Substanz bewußt, wenn auch gleichmäßig und ein wenig modellierend aufgetragen. Jener grundsätzliche Unterschied zu dem an Wasserfarben erinnernden hauchartigen Lasieren in glatten Porzellantönen in der südwestlichen Technik bleibt auch jetzt noch bestehen. Am stärksten äußert sich das Neue in den Streifengründen. Bereits im Gerresheimer Evangeliar war die strikte Trennung der Dreifarbenflächen durchgeführt, die im Stuttgarter Kodex noch energischer betont wird. Der Zusammenhang mit dem Gerresheimer Evangeliar, das seinerseits wieder im engen Zusammenhang mit dem Kölner Gereonsevangeliar technisch steht, beweist die Gebundenheit ein und desselben Schulverfahrens. Gleichzeitig aber ermöglicht sich durch diese feststellbare Entwicklung auch eine zeitliche Einstellung des Stuttgarter Evangeliars. Seine Evangelisten weisen bereits auf die Abhängigkeit vom Kölner Evangeliar hin und mehr noch auf den Gundoldkodex. Die Weiterentwicklung des im Gerresheimer Evangeliar angeschlagenen technischen Verfahrens knüpft es auch handwerklich bei aller Verschiedenheit doch an den Hauptstil. Da endlich die Eintragungen als zeitlich bestimmend angenommen werden dürfen, kann das Stuttgarter Evangeliar rund um das Jahr 1060 angesetzt werden.

Im allerengsten Zusammenhange mit dem Stuttgarter Gereonsevangeliar steht eine Handschrift der Rylandsbibliothek in Manchester. Sie ist ihrer Evangelistenbilder beraubt. Ihre Ornamentik und Technik stimmen aber so vollkommen mit der Stuttgarter Handschrift überein, daß ein Zusammenhang ganz unmittelbarer Art von Werk zu Werk angenommen werden muß[170]). Es fragt sich nun, ob man in diesen beiden Handschriften und in den an sie anzuschließenden in Berlin, Freiburg und London eine Filiale oder wenigstens ein zweites Stadtatelier annehmen darf. Der Gedanke an eine außerhalb des alten Schulsitzes anzunehmende Filiale muß wegen der älteren Zusammenhänge mit den früheren Arbeiten abgelehnt werden. Alle

diese Werke sind innerhalb des Kölner Weichbildes entstanden. Dagegen dürfte die Annahme eines zweiten Ateliers einige Wahrscheinlichkeit für sich haben. Dieses wirft sich zum Träger der neuen farbig-dekorativen Richtung auf und schließt sich rückhaltlos an die südwestliche Kunst an. Neben ihm aber besteht das alte, malerisch-arbeitende Atelier fort, dem die Handschriften in Bamberg und St. Maria Lyskirchen zuzurechnen sind. Daß aber beide Ateliers im gegenseitigen engsten Verkehr standen, beweisen die mannigfachen Beziehungen technischer und ikonographischer Art. Merkwürdig ist dabei die Verwendung französischer Vorbilder der Evangelisten in den technisch vom Südwesten abhängigen Werken und umgekehrt das in den Handschriften des malerischen Mischstiles festgestellte Eindringen südwestlicher Vorlagen in die französische Technik. Für die Annahme zweier Schreibstuben spricht auch ein gewisser paläographischer Unterschied. Das Stuttgarter Evangeliar besitzt bereits die dem 12. Jahrhundert sich nähernde feste und runde Minuskelform, die sich in noch ausgebildeterer Weise im Freiburger und Berliner Kodex findet. Das Bamberger Evangeliar dagegen besitzt seiner älteren Technik entsprechend auch noch die etwas unsichere ältere, aus Nordfrankreich stammende Minuskel der Gruppe des malerischen Hauptstils.

Schwer zu beantworten ist die Frage nach dem Sitze des Ateliers. Am nächsten liegt es, sich den Betrieb einer Domschreibstube vorzustellen, die in unmittelbarem Zusammenhang mit der Bibliothek steht, aber ein wenig für die ganze Stadt, die Diözese, ja selbst für den Export arbeitet. Jedenfalls darf man sich auch in dieser Beziehung den frühmittelalterlichen Künstler und seinen Wirkungskreis nicht allzusehr lokalbeschränkt denken, ja, es dürfte in absehbarer Zeit schon möglich sein, auch für die ottonische Zeit schon eine Art nationaler Psychologie des deutschen Kunstschaffens gegenüber den anderen im Entstehen begriffenen völkischen Sonderartungen fester zu umschreiben. Daß in Köln erst eine nachweisbar organische Kunsttätigkeit einsetzt, als sich das von Bruno gestiftete Benediktinerkloster St. Pantaleon konsolidiert haben dürfte, kann nicht in übertriebener Einseitigkeit dahin aufgefaßt werden, daß nun hier der Sitz der Malstube gewesen sein müsse. Allerdings ist es sehr wahrscheinlich, daß diese Benediktiner schon vor Begründung ihres Emailateliers auch Bücher ausgemalt haben. Der später noch zu besprechende Kodex aus St. Pantaleon im Kölner Stadtarchiv weist

sogar für das 12. Jahrhundert mit Sicherheit darauf hin. Man könnte auch an St. Gereon denken, für das mindestens zwei der noch bestehenden Handschriften gefertigt wurden. Als Kanonikatsstift aber scheidet es völlig aus für die Frage des Schulsitzes, und nicht anders liegen die Verhältnisse für St. Georg, woher nicht weniger als vier der erhaltenen Handschriften stammen. Soviel geht aber mit Sicherheit aus dieser Unbestimmbarkeit des engeren Atelierssitzes hervor, daß die allgemeinen künstlerischen Beziehungen der schaffenden Meister am Niederrhein wie am Bodensee und in Echternach, wie an der Maas das lokale Element bei weitem überwiegen, ja, daß sogar eine bewußte Einstellung auf die große europäische Kunst von der römischen Antike in karolingischer Zeit her bis zu den Errungenschaften von Byzanz in der Regensburger Kunst hin auch in den nicht führenden Lokalschulen angestrebt wird.

Ein historischer Grund für die um die Mitte des Jahrhunderts einsetzende neue Richtung innerhalb der Kölner Malerei mag neben den stets im Vordergrunde stehenden immanenten künstlerischen Tendenzen in dem Regierungsantritt Annos II. im Jahre 1056 gesehen werden. Wie mit ihm eine erneute baukünstlerische Tätigkeit beginnt, die vorzugsweise St. Gereon zugute kam, so mag seine Persönlichkeit auch für die Modernisierung der langsam an ihrer Tradition zugrunde gehenden Schule entscheidende Anregungen gegeben haben. Daß diese Annahme auch in unmittelbarer Verbindung mit der Entstehung des Stuttgarter Evangeliars aus St. Gereon einen Fingerzeig für dessen Entstehung bieten kann, sei nur angedeutet. Anno würde mit dieser Mäzenatenwirksamkeit nur die Traditionen Brunos und Evergers aufgenommen haben.

Eine besondere Betrachtung verdient noch das Bild des heiligen Gregor. Das Autorenbild des heiligen Gregor ist in der gesamten ottonischen Buchmalerei und besonders in Köln und Echternach üblich. Als liturgischer Verfasser des Sakramentars der römischen Kirche entspricht sein Bild freilich weniger dem Evangeliar, dessen Einrichter und Übersetzer Hieronymus ist, als vielmehr dem Sakramentar. In welcher Weise die Kölner Kunst es hier benutzte, war im Gereonsakramentar gezeigt worden, das durchaus der ikonographischen Fassung des Registrum Gregorii entsprach. Die Darstellung des Stuttgarter Evangeliars dagegen fällt aus aller Überlieferung nicht nur der Kölner und südwestlichen, sondern der ganzen abendländischen Kunst überhaupt heraus. Diese Wiedergabe eines

hieratisch aufrecht stehenden segnenden Heiligen ist ein beliebtes Motiv der byzantinischen Kunst. Das bekannteste und monumentalste Beispiel bieten dafür die schon im anderen Zusammenhang erwähnten Türen des Naurakios von St. Paul vor den Mauern aus dem Jahre 1070[171]). Sie entsprechen nicht nur in allem wesentlichen, sondern sogar in gewissen Einzelheiten dem Stuttgarter Blatt; so in den Formen der Basen und Kapitelle, wie in den hier kugelrunden Goldzieraten der Arkaden. Desgleichen entspricht der Figurenkanon: überlang und überlebensgroß, schlank und mit viel zu kleinem Kopfe.

Diese Andeutung darf natürlich nicht als eine unmittelbare Ableitung aufgefaßt werden. Denn ganz fremd ist diese Auffassung dem Abendlande nicht geblieben. Das beweisen, abgesehen von unzähligen Elfenbeintafeln, vor allem die 14 Trierer Bischöfe im Egbertpsalter in Cividale[172]), bei denen zwar die Arkade fehlt, dafür aber das antike Motiv der Orantengeste (?) noch deutlicher auf die Herkunft hinweisen. Vereinzelt findet sich diese Darstellung dann allenthalben, und zwar stets in der entlehnten byzantinischen Form, die bloß stilistisch verschieden gestaltet wird. So stellt sie Swarzenski im Münchener Cim. 14 272 für Salzburg fest[173]) und weist auf ihren „wirklich schulmäßigen und ständig angewandten" Brauch in Fulda hin. In ganz vereinzelter Art findet sich das Motiv für Johannes Chrysostomos — schon der Heilige an sich ist ein griechischer Patron — im Wiener Kodex 1017, der der Salzburger Frühkunst eklektischen Stiles des 9. bis 10. Jahrhunderts angehört. In ähnlicher Weise erscheint ein Heiliger unter einer Arkade im goldenen Psalter von St. Gallen. Hier ist es ein segnender Hieronymus, der in genauer Übereinstimmung mit dem Stuttgarter Gregor in der Linken das Buch hält. Merton[174]) bemerkt dazu: „Besonders auffällig ist die ganz ungewohnte Kleidung: weißes Hemd mit engen Ärmeln, darüber ein der Casula verwandter Überwurf, ein großes, rundes Leinentuch, durch das in einem mittleren Loch der Kopf gesteckt ist. Über diesen Mantel ist die Stola um den Hals gelegt, deren Enden sich über dem Leib kreuzen." Diese „besonders auffällige Kleidung" ist nichts anderes, als die im 11. Jahrhundert übliche Glockenkasel, die, wie in der Annokasel des Kölner Schnütgenmuseums, häufig aus byzantinischem Stoffe besteht und das griechische, aus zwei Schulterbändern in einem langen Bande auslaufende Pallium, das Gregor als griechischen Kirchenvater charakterisiert. In dieser Eigenschaft tritt er auch im Stuttgarter Fol. 21 auf.

Alle diese vereinzelten und zerstreuten Nachahmungen byzantinischer Vorbilder, von denen es eine übersichtliche Zusammenstellung von Abbildungen bei Lickhatscheff[175]) gibt, kommen für die Kölner Kunst weniger in Betracht. Es handelt sich bei diesem Blatt, dessen Schulanormalität daraus hervorgeht, daß gar kein Versuch gemacht wird, es irgendwie der Tradition anzupassen, wie etwa im Widmungsbilde des Everger, durchaus um einen Sonderfall, der an sich für die Entwicklung der Kölner Malerei wenig bedeutet. Dagegen ist er als ein Symptom unbezweifelbaren byzantinischen Einflusses am Niederrhein nicht zu übersehen. Es kann nicht mehr länger verkannt werden, daß mit dem zunehmenden Jahrhundert sich dieser byzantinische Einfluß am Niederrhein verstärkt. Eine Madonna mit ganz verhülltem Kopfe in byzantinischer Ikonographie in dem nördlichen Teile des Westbaues von St. Pantaleon in Köln wurde schon namhaft gemacht, als Gegenstück zu der Maria im Lyskirchener Evangeliar. Vor allem aber finden sich in den Werdener Wandmalereien[176]) der noch dem 11. Jahrhundert angehörenden Periode solche stehenden Heilige unter Arkaden. In ähnlicher Weise bieten Werdener Steinreliefs[177]) dasselbe Arkadenmotiv für sitzende Figuren. Endlich findet sich auf dem Deckel des aus Werden stammenden Berliner theol. Fol. 139 ein Heiliger mit Bischofsstab und segnender Rechte in Treibarbeit ausgeführt. Nach dem Palmettenornament und der Fassung der Steine in Caissons zu schließen, dürfte es sich um eine niederrheinische Arbeit des 11. Jahrhunderts handeln. Auch diese Figur steht auf einem kleinen Podium und ähnelt der Stuttgarter u. a. auch in der Haarbehandlung. Endlich sei noch hingewiesen auf den heiligen Wulfram, Bischof von Sens, der in derselben Tracht wie in St. Gallen und in Stuttgart, in derselben Körperbildung mit zu kleinem Kopfe im Chronicon Fontinellense in der Bibliothek in Le Havre erscheint[178]). Er trägt außer dem griechischen Pallium über der Kasel auch noch die lateinische Stola über der Alba. Die Miniatur wird noch dem 9. Jahrhundert angehören. Daß diese Darstellung in dem nach Gregors von Tours Ausdruck schon so frühzeitig „syrifizierten" Nordfrankreich keine Seltenheit war, beweist das Gregorbild eines verbrannten Reimser Sakramentars, das Mignet abbildet.

Die beiden letzten Beispiele legen es nahe, nicht nur in diesem besonderen Falle, sondern ganz allgemein das Vordringen des byzantinischen Geistes an den Niederrhein von Nordfrankreich aus anzunehmen. Als höchstwahrscheinlich aber darf für den Stuttgarter

Gregor eine unmittelbare Anregung aus der gleichzeitigen Monumentalmalerei in Anspruch genommen werden. Vielleicht darf man sogar auf Werden näher hinweisen. Künstlerische Beziehungen dieses Klosters zu Köln bestanden, wie der Vergleich des Figurenstils der Werdener Vita Lindgeri mit den Kölner Handschriften schon bewies. Ja, es scheint, daß gerade Werden eine wichtige Station für den nordfranzösischen Einfluß über Nymwegen nach Köln so gut wie über Aachen bedeutete. Was nun die Ausführung des Stuttgarter Kodex angeht, so kann er nur im Zusammenhang des Ganzen entstanden sein, da das Blatt regelrecht mit eingeheftet ist. Aber die in Guasche ausgeführte Malerei in den alten schon in merowingischer Zeit ausgeführten Farben Braun, Rot, Gelb lassen auf eine karolingische Kopie schließen. Die gleichen Farben finden sich, in ähnlicher Technik angewandt, z. B. in dem Kodex Ham. 253 in Berlin. Die Kanones dieses Evangeliars tragen auch jene entenförmigen Vögel, wie sie auf der Arkade des Stuttgarter Blattes erscheinen. Bekannt waren solche Arkaden in Köln schon seit dem Kodex 147 des Stadtarchivs.

So sehr auch das Blatt Stil und Technik des 9. Jahrhunderts zeigen, muß es doch als eine seltsame Kopie des 11. Jahrhunderts angesehen werden. Denn es handelt sich um die ursprünglichen Blattlagen, so daß die Annahme einer Einheftung aus einem älteren Kodex nicht gut angängig ist. Auch stehen die beiden mit dem Gregor übereinstimmenden Arkaden auf Blättern, die zu seiner Lage mit rein kölnisch ausgeführten Kanonbögen gehören. Es bleibt also nichts anderes übrig, als für den Gregor und die beiden ersten Kanontafeln um Lizenz für eine künstlerische Extravaganz nachzusuchen.

Erst die richtige Erkenntnis der kunsthistorischen Stellung des Stuttgarter Gereonsevangeliars und der entwicklungsgeschichtlich zu ihm heranführenden Gruppe des malerischen Mischstils ermöglicht es, einer Reihe von Handschriften innerhalb der Malerei des 11. Jahrhunderts den lange verkannten Platz einzuräumen. Es sind drei Kodizes, davon zwei Evangeliare in Berlin und in London sowie ein Sakramentar in Freiburg. Nur das letztere ist bisher eingehend untersucht worden. Edmund Braun glaubte in ihm eine trierische Arbeit erkennen zu können und machte sie zum Ausgangspunkt einer ganzen Trierer Lokalmalerei. Die Unhaltbarkeit dieser Konstruktion dürfte längst allgemein anerkannt sein und beruhte auf dem grundsätzlichen Fehler, auf dem auch Joostens Hildesheimer Buchmalerei nur zu so beschränkten Resultaten kommen konnte, das Kunstschaffen der

vorromanischen Periode statt in den großen Zusammenhängen der allgemeinen europäischen Entwicklung bei den einzelnen Lokalerscheinungen aufzusuchen. Die Zugehörigkeit der Freiburger und Berliner Handschriften wurde denn auch schon vermutungsweise von Haseloff und Swarzenski ausgesprochen. Aber erst aus dem die ganze aus der karolingischen Tradition herauswachsenden Malerei umfassenden entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhang der Kölner Buchmalerei heraus läßt sich die Stellung dieser drei Werke umschreiben, denen sicherlich in Zukunft noch der eine oder andere glückliche Bibliotheksfund hinzugefügt werden kann. Auszugehen ist dabei von dem Berliner Evangeliar.

Abdinghover Evangeliar, Berlin

Kupferstichkabinett 78, A. 3 (147), Größe 31 × 16 cm. Blattzahl 269. Swarzenski, Regensburger Malerei, S. 30, Anmerkung.

Zu Beginn findet sich ein Eintrag des Abtes Hermann aus dem Kloster des heiligen Petrus und Paulus in Paderborn aus dem Jahre 1270. Über die Herkunft des Kodex ist sonst nur noch bekannt, daß ihn das Berliner Kupferstichkabinett aus der Abtei Abdinghoven bei Paderborn im 19. Jahrhundert käuflich erworben hat. Danach zu urteilen ist er schon frühzeitig in die Paderborner Gegend gelangt und bietet einen neuen Beweis für den Export Kölner Kunst nach Westfalen. Dagegen enthält das Evangeliar keinerlei liturgischen Hinweis auf eine ausdrückliche Anfertigung für jenes Kloster. Kein ausdrücklich westfälischer Heiliger steht im Kalender, während das Gereonssakramentar und das Hitdaevangeliar daran reich sind. Nicht einmal Walburga, die selbst in den in Köln verbliebenen Werken mitunter vorkommt, ist genannt. Dagegen werden Mauritius, Remigius, Gereon und Severin erwähnt. Schon aus diesen Gründen ist die Möglichkeit einer westfälischen Filialschule für dieses und die eng verwandten Werke ebenso abzulehnen, wie die von Braun versuchte Lokalisierung in Trier oder München-Gladbach. Die ikonographische und künstlerische Untersuchung wird dagegen den Schulzusammenhang mit Köln „unzweifelhaft sicher feststellen". Übrigens scheint gerade das Peter-Pauls-Kloster in Paderborn in allerengster Beziehung zu Köln gestanden zu haben. Nennt doch das Reliquienverzeichnis des Evangeliars auf Fol. 204 Gebeine der heiligen Pantaleon, Georg, Gereon, Mauritius, der Makkabäer, Remigius und Heriberts. Da

dieser Eintrag ebenfalls erst dem 13. Jahrhundert angehört, kann aus der Nennung Heriberts, der bis 1021 Erzbischof in Köln war und erst kanonisiert wurde, kein Schluß auf die Entstehung des Werkes gezogen werden.

Fol. 1b und 2a. Apostelsendung (Abb. 82—83). Auf dem linken Blatte steht der unbärtige Christus, in der hocherhobenen Rechten, wie in der gesenkten Linken in pathetischer Haltung Schriftrollen umfassend. Die Linke enthält den Auftrag „Ite in orbem universum. Predicate evangelium meum omni creaturae". Christus trägt bläuliches Untergewand mit weißen Streifen und graublauen Schattenlinien. Das Futter ist violettbraun, der Mantel selbst graubraun mit tiefblauen Schatten und weißen Höhungsstrichen. Er trägt glattes, violettes Haar. Auf dem rechten Gegenblatt in grünlichem Blau, hellem Braun und rötlichem Braun stehen die Apostel, voraus Petrus, alle strecken die Hände Christus entgegen. Ihre Füße sind quer durch- und übereinander gestellt. Goldgrund.

Fol. 3—8. Kanones.

Ihnen erst folgen die Vorreden, von denen nur Novum opus vertreten ist und Matthäus ex Inda.

Fol. 13b. Majestas Domini (Abb. 84), mit gegenüberstehendem Zierblatt, das die Inschrift trägt: „Majestas Domini celsum sedet ecce tribunal." Der jugendlich-unbärtige Christus sitzt auf einem grünen Bogensegment vor waschblauem Grunde, der von einem breiten Goldrande mit weißen Konturen umschlossen ist. Nimbus mit einfachem Goldkreuz auf Silbergrund. In den Zwickeln die Symbole mit tiefblauen, weißgehöhten Flügeln, die Tiere rotbraun, der Engel zart lila und grün mit bunten Ornamenten. Die Gründe sind zart angelegt und glatt verstrichen in lila Violett. Darin Streupunktornamente. Christus wieder in grünlichem Untergewand. Er segnet mit der Rechten und hält in der erhobenen Linken das offene Buch. Der Überwurf fällt steif vom Arme herab.

Fol. 14b. Hieronymus. Er entspricht bis ins einzelne dem Freiburger Gregor, der von Braun eingehend beschrieben ist.

Fol. 15a und 15b folgen zwei Zierblätter.

Fol. 16b. Matthäus (Abb. 85). Er sitzt ganz frontal mit leicht nach rechts geneigtem Haupte, die Rechte mit der Feder vor der Brust erhoben, mit der Linken das offene Buch aufs Knie stützend. Rechts steht ein Pult mit aufgeschlagenem Buche. Der dreiteilige Streifengrund ist oben hellrötlich, unten violett, in der Mitte

schmutzig-dunkelbraun. Darin wieder Streupunktmuster, seegrünes Untergewand, rötlich brauner, mit dunklen Punkten gezierter Mantel.

Fol. 16 und 17. Initium und Initial.

Fol. 87. Markus. Er sitzt vor einem gleichfarbigen Dreizonengrund wie Matthäus auf bankartigem Holzsitz ganz in Profil nach rechts gewandt, aber nicht übergeneigt, wie im Gundoldevangeliar, sondern straff aufrecht. Er schreibt in das auf einem gedrechselten Pulte ruhende Buch. Grünes Untergewand, das ganz überdeckt ist von einem violetten, rötlichbraun gestreiften und ganz hartfaltig gestrafften Obergewand, darin Blumenornamente. Es folgen die üblichen Zierblätter.

Fol. 136b. Lukas (Abb. 86). Wieder derselbe Dreizonengrund. Der Evangelist sitzt im Dreiviertelprofil aufrecht nach rechts gewandt, das linke Bein ganz unbelebt quer vorstreckend. Er trägt ebenfalls grünes, weißstreifiges Untergewand und violettbraunen, milchig-weißgestreiften Mantel. Hinter seinem massigen Sitz steht ein Ständer mit offenem Buch darauf, links vor ihm ein großes Schreibpult mit Tintenhorn und Federn. Er hält selbst ein offenes Buch mit der Linken im Schoße und taucht die Rechte ins Tintenfaß.

Fol. 206. Johannes (Abb. 87), auf gleichem Zonengrund, sitzt ebenfalls in Dreiviertelprofil, aber nach rechts blickend, im Schoße das Buch mit der rechten Hand haltend, die bis zum Gelenk von dem straff gespannten Mantel bedeckt ist, die Linke sinnend an den Bart gelegt. Vor ihm ein gedrechseltes Buch mit Schreibutensilien.

Alle vier Evangelisten, wie auch Hieronymus, haben auf ihren zugehörigen Zierblättern Inschriften, die nur bei Lukas fehlen.

In der ganzen Malerei des 11. Jahrhunderts erscheinen diese Evangelistenbilder einzig und allein in der Kölner Schule. Darüber hinaus aber ist in diesem Falle die glückliche und willkommene Möglichkeit gegeben, durch die greifbare und konkrete Übereinstimmung mit den Evangelisten des Stuttgarter Gereonsevangeliars nicht nur die Zugehörigkeit des Berliner Kodex zur Kölner Schule, sondern auch seine genaue historische Einordnung sicherzustellen. Über die vollkommene Entsprechung fast bis zur Kongruenz hin gibt der Augenschein einen widerspruchslosen Beweis. Das geht so weit, daß mindestens auf eine zeitlich nahegerückte Entstehung geschlossen werden muß. Instruktiv aber ist es, den Entwicklungsverlauf der Kölner Schule an den stilistischen Veränderungen gegenüber dem Stuttgarter Evangeliar festzustellen.

Das Stuttgarter Werk selber war bereits als eine technische Neuauflage des Gundoldkodex im Sinne des Zeichnerischen, Farbigen und Dekorativen erkannt worden. Es war die logische Fortsetzung der im malerischen Mischstil begonnenen Einführung der südwestdeutschen Stiltendenzen. Das Berliner Evangeliar verbindet nun damit ein neues, echt kölnisch empfindendes eklektisches Verfahren, das zu einer völligen Verschmelzung einheimischer ikonographischer Vorbilder wie auch der Technik und des Stiles führt.

Die Zeichnung tritt jetzt in der Form dekorativ ausgefüllter Flächenausschnitte an die Stelle der tonigen Illusionsmalerei. Man vergleiche, um den Entwicklungsprozeß zu verstehen, wie im Kölner Gereonsevangeliar und im Gundoldkodex die Gewandmassen stofflich erscheinen, wie sie ein Luftvolumen verdrängen mit ihren weich gerundeten Falten, wie sie durch hellere und dunklere malerische Tonnuancen herausmodelliert werden. Am besten erkennt man das an den parallelen Querfalten am rechten Knie des Matthäus und der gestrafften Armfalte des Markus und Johannes bzw. des Matthäus im Gundoldkodex. Bereits im Stuttgarter Evangeliar werden sie härter und zugleich linienhafter betont, das Steifbrüchige tritt auf und bietet etwa im Lukas Analogien zum Matthäus und Markus des Bamberger Evangeliars. Im Berliner Kodex erstarren nun alle Rundungen und frieren ordentlich steif und fest. Fast wie haftende Haken und Klammern liegen die Querfalten des Markus und Johannes auf dem Rücken verankert. Alles Stoffliche schwindet aus der Masse, und an seine Stelle tritt eine öde, gleichmäßige, brettartige, tote Fläche. Ein merkwürdiger, ganz phantasieloser Parallelismus von Linien und hölzernen, brettartigen Streifen tritt an die Stelle lebendiger, stofflich gefühlter Falten. Es liegt ihnen deutlich erkennbar die Eigentümlichkeit reichenauischer Faltenbehandlung zugrunde, die aber hier nie zu diesem schreienden Mißverständnis aller Formen geführt hat. Die Zeichnung wird fast geometrisch eckig, sie wirkt nicht linear, sondern wie mit dem Richtscheit und Lineal konstruiert. Zum Stuttgarter Evangeliar bieten sich engere Analogien in der Gesichts- und Haarbehandlung. Das Gesicht wird symmetrisch geteilt und formal schematisiert durch die breitrückige Nase, die unten weit ausladet, die gleichmäßigen großen Augen, den genau in der Mitte sitzenden Mund, ohne daß dabei von einer absichtsvollen Stilisierung geredet werden könnte. Alle Einzelformen erinnern an das Stuttgarter Evangeliar, nur daß im Berliner Kodex alles bedeutend

formloser und gewaltsamer eingerenkt erscheint. Wie unverstanden übernommene zeichnerische Dinge muten die Schnörkel an, die außer auf dem Knie und Unterleib in ganz unbegründeter Weise beim Matthäus und Lukas auch an der linken Schulter erscheinen. Nimmt man dazu die schweren, plumpen, ganz unmateriellen, hölzernen Körper, die dicken Köpfe mit dem starren, leblosen und gedankenarmen Ausdruck, ferner die völlig ungeformten Hände und Füße, so wird man nur urteilen können, daß es sich hier nicht um eine vereinfachende primitiv großartige Konstruktion der Fläche handelt, wie sie uns etwa aus bayrischen Bauernmalereien entgegentritt, sondern daß man es zu tun hat mit einer ans Absurde streifenden Deformation aller stilistischen Elemente. Dieser Umstand aber wird für die Datierung des Werkes von entscheidender Wichtigkeit sein müssen.

Die Verbindung Kölner Evangelistenvorbilder mit stiltechnischen Grundsätzen, die sich an den Südwesten anschließen, und über die im einzelnen noch zu sprechen sein wird, ermöglicht es, das Berliner Evangeliar schon jetzt mit Sicherheit der Kölner Schule anzuschließen. Jene Beziehungen vom Südwesten, die im Stuttgarter Evangeliar nur in der allgemeinen Zustandserscheinung anklangen, lassen sich nunmehr im Berliner Evangeliar auf eindeutig bestimmbare Vorbilder zurückführen.

Es handelt sich zunächst um Ikonographisches im Majestasbilde, der Apostelsendung und dem Hieronymus. Daran anschließend wird sich der künstlerische Zusammenhang mit ebendenselben Vorlagen erweisen lassen. In den bisher vom Südwesten am stärksten beeinflußten Handschriften in Bamberg und dem Kölner Priesterseminar war im Bilde der Majestas die Reihenkomposition angewendet worden, die die ursprüngliche Kölner Formulierung des Gegenstandes nach nordfranzösischen Vorbildern ist, und die sich auch in den frühesten Echternacher Arbeiten vorfinden. Im Berliner Kodex ist die Zwickelkomposition gegeben, die in Echternach vorwiegend vertreten, aber auch im Gießener und dem freilich schon südwestlich beeinflußten Lyskirchener Evangeliar zu finden ist. Gegenüber dem Typus Christi in diesen Arbeiten, der stets das Buch aufstützt, hält er es hier wie in Bamberg in der hocherhobenen Linken empor. Das ikonographisch Wichtigste aber, das, wie auch in den betreffenden Werken des Mischstils, den Zusammenhang mit Echternach beweist, ist die Bartlosigkeit Christi, dessen Gesichtsbildung und Ausdruck im Berliner Evangeliar dem Seminarkodex nahesteht. Auch in dem

ganz dem malerischen Hauptstil angehörenden Gundoldevangeliar war der bartlose Christus verwandt worden, während er auf der ganz entsprechenden Tafel des Kölner Kunstgewerbemuseums bärtig erscheint. Das Majestasblatt dieses Kodex nimmt dadurch eine gewisse mittlere Stellung zwischen den rein Kölner und den südwestlich beeinflußten Blättern ein. In Echternach ist der bartlose Christus Regel. So in den großen Handschriften in Gotha, dem Evangeliar der St-Chapelle, dem Pariser lat. 10 438 aus Metz, in dem das Buch durch eine Rolle ersetzt ist, und dem Lorcher Sakramentar in Chantilly. Dagegen findet sich vereinzelt auch in Echternach der bärtige Christus im Eskurialkodex Conrads II. und der Kaiserin Giesela, so daß sich also mit Sicherheit für das 4. Jahrzehnt des 11. Jahrhunderts ein gegenseitiger Austausch Kölner und Echternacher Traditionen nachweisen läßt. Allerdings waren Veranlassungen zu einer vorübergehenden Wiederaufnahme dieses Typus auch in der karolingischen Malerei von Metz geboten, die für Echternach bestimmend nachgewirkt haben dürften. In dem Pariser, aus Metz stammenden Handschriften lat. 9395 und lat. 1141 erscheint z. B. der bärtige Christus. In allen diesen Werken bedient sich Christus, wie auch in den Kölnern, eines flachen Fußschemels. Das Berliner Evangeliar schließt sich auch hierin dem Bamberger und Seminarkodex an, indem es einen Bogensegment als Schemel verwendet. In Stil und in der Technik folgt es vollends dem in diesen beiden Arbeiten eingeschlagenen Weg, immer aber mit der neuen, energischeren Ausbildung der fremden Stilelemente, wie sie in den Evangelistenbildern zu zeigen versucht wurde.

Deutlicher und bestimmter zu fassen werden diese südwestlichen Elemente in der Apostelentsendung. Ikonographisch wie stilistisch fallen die beiden zusammengehörenden Blätter gänzlich aus der Kölner Schule heraus. Weder mit dem figürlichen Stil des Gereonssakramentars noch des Ambrosiana- und Hitdaevangeliars haben diese Gestalten das mindeste zu tun. War in den genannten Handschriften eine immerhin nicht ganz unselbständige und jedenfalls dem strengen Schulcharakter organisch angepaßte Umbildung mit Glück versucht worden, so handelt es sich hier um eine ebenso gedankenlose wie sklavische Nachahmung reichenauischer Vorbilder. Und zwar lassen sich als solche mit Bestimmtheit Szenen aus dem Münchener Evangelistar Heinrichs II., der Cim. 57 nennen. Zwar ist in dieser Handschrift gerade die Szene der Apostelsendung selber nicht gegeben. Es ist aber um so bezeichnender für das auch im Inhaltlichen

eklektische und kompilatorische Verfahren des Kölner Künstlers, daß er aus mehreren Vorbildern sein eigenes Bild „zusammenkläubelt". Etwas Ähnliches in einer dem qualitativen Gehalt Kölns zur Reichenau fast demütig bewußten, angepaßten Weise war bereits in den symbolischen und liturgischen Szenen des Bamberger Evangeliars zu verspüren. Der Reichenauer Künstler gibt die beiden in der Schule übrigens fast vereinzelten Szenen der Ansprache Christi an die Jünger, in der er auf seine ewige Herrlichkeit und seine ewige Gegenwart in der Kirche hinweist, sowie die Schlüsselübergabe an Petrus. Das erste Blatt hat offensichtlich die kompositionelle Anregung gegeben. Zwar vereint auf einer Vollseite, aber in zwei Hälften weit auseinander gerückt stehen sich hier Christus und die Jünger gegenüber. Er spricht zu ihnen unter einer ausdruckstarken Begleitung der Geste, indem er den unnatürlich verlängerten Arm weit ausstreckt, die Petrus als Führer der Schar in gleicher Weise erwidert. Die statuarische Verselbständigung der Kölner Christusfigur ergibt sich aus der Teilung des Blattes in zwei Vollseiten. In allem anderen, der Haltung und den Gesten, der Aufreihung und den Typen, sind die Anlehnungen an das Vorbild deutlich wahrzunehmen. Dasselbe gilt für das zweite Münchener Blatt, die Schlüsselübergabe. Der gedankliche Inhalt — Errichtung der Kirche, des Episkopates und der Versicherung der göttlichen Leitung — ist in der Apostelentsendung des Berliner Evangeliars vereint. Es zeigt sich also eine inhaltliche und formale Vereinfachung, eine Reduzierung des gegebenen Vorbildes auf einen inhaltlichen Auszug. Dieser Vorgang ist bezeichnend für das Arbeiten des Kölner Ateliers in seiner späteren Zeit und muß daher ebenfalls entsprechend der stilistischen und technischen Wandlung ins Gewicht fallen bei der Datierung der ganzen an das Berliner Evangeliar anschließenden Handschriftengruppe.

Zu dieser dekorativen Gruppe gehört nun zunächst ein zweites Evangeliar, das sich im Britischen Museum, als Add. 2028 befindet. Es wird von Köhler mitgeteilt im Jahresbericht des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 1913. Danach stimmt es stilistisch und technisch vollkommen mit dem Berliner Evangeliar überein. Außerdem enthält es die gleiche Hieronymusdarstellung wie jenes und das Freiburger Sakramentar, das sie als Gregor bringt. Bevor die kunsthistorische Stellung dieser drei Handschriften erläutert werden kann, ist zunächst auf das letztere genauer einzugehen.

Freiburger Sakramentar

Universitätsbibliothek Nr. 360a.

Die eingehende sachliche Beschreibung dieses Werkes durch Braun erübrigt eine Wiederholung[182]). Dagegen müssen alle kunsthistorischen Folgerungen Brauns restlos aufgegeben werden. Daß das Sakramentar in die engste Nähe des Berliner Evangeliars gehört, kann nicht dem geringsten Zweifel unterliegen.

Während an dem künstlerischen Zusammenhang mit Köln kein Zweifel möglich ist, muß das Liturgische eingehender mit den Kölner Handschriften verglichen werden. Denn gerade auf Grund des Heiligenverzeichnisses glaubte Braun das Sakramentar der Trierer Gegend zuweisen zu müssen. In der Tat konnte er sich dabei auf eine ganze Reihe Trierer Lokalheiliger berufen. Es erscheinen: Maximin, Paulinus sowie Willibrord, in denen unstreitig Trierer und Echternacher Heilige zu sehen sind. Ihnen gegenüber aber stehen eine weitaus größere Anzahl ebenso ausgesprochen niederrheinischer und speziell stadtkölnischer Patrone. Bereits die Erwähnung der heiligen Helena, die allerdings im ganzen Westen legendarischen Ruf genießt und auch in Trier sehr verehrt wurde, weist ebenso sehr nach Köln, wo ihr die Gründung von St. Gereon zugeschrieben wurde. Daneben aber werden genannt Pantaleon, Mauritius, Severinus, Kunibert, der aus Trier nach Köln als Bischof kam, ferner Viktor, Remigius, Gereon und endlich die elftausend Jungfrauen. Letztere vier liturgische Daten werden von Braun gar nicht genannt und wären auch schwerlich in die Trierer Liturgie einzuzwängen gewesen. Was aber Braun für die drei ersten — Maximin, Paulinus, Willibrord — anführt, daß sie in Trier Verehrung genossen, gilt in weit höherem Grade für alle genannten übrigen Heiligen. Jene drei aber stehen als allgemein am Rhein verehrte große Heiligen im selben Verhältnis wie Mauritius, dessen Genossen zur Zeit in Trier abgeurteilt wurden, zu dieser Diözese.

Nach Braun (S. 21) beweist ferner die Erwähnung der Heiligen Eufemia „eine Einwirkung fränkischer Texte, die ja durch unsere Theorie des turonischen Einflusses auf Trier unterstützt wird." Es war aber bereits bei der liturgischen Einrichtung des Gereonssakramentars darauf hingewiesen worden, daß diese Heilige, ähnlich wie Arnulf, als karolingisches Residuum aufzufassen ist und sich in allen Kölner Handschriften als solches länger behauptet als in anderen

Gegenden. Auf den Niederrhein weisen endlich Florian und Agrippinus ganz unzweideutig hin. Bei letzterem handelt es sich um einen phantastisch umgedeuteten Kölner Stadtheiligen, der aus der Colonia Agrippinensa entstanden ist, ein Vorgang, für den das unbedenklich popularisierende Mittelalter viele analoge Fälle aufweist. Schließlich befinden sich heute noch die Gebeine der beiden Heiligen Ewalde, die ebenfalls genannt werden, in der Kirche St. Kunibert in Köln.

Auf Fol. 68b findet sich ein Eintrag, der über die Auffindung der Gebeine der Heiligen Vitus, Cornelius, Cyprianus, Chrisantis und Barbara in Gebetsformel unterrichtet. Braun hat schon mit Recht diesen Umstand auf die Abtei München-Gladbach gedeutet. Dagegen sind alle Folgerungen von einer Malschule dieses Klosters völlig unhaltbar. Zunächst liegt kein Grund vor, die Eintragung des Gebetes um 1020 schon anzunehmen. Der Eintrag braucht nicht einmal unbedingt zeitlich mit dem Ereignis zusammenzufallen. Zudem war die Abtei durch Everger aufgehoben und nach Groß St. Martin in Köln verpflanzt worden. Alle Handschriften, die Braun dieser hypothetischen Schule von München-Gladbach zuweisen möchte, sind nicht im Anfange des 11. Jahrhunderts, sondern beinahe hundert Jahre später entstanden. Sie gehören zu der frühromanischen Kölner Gruppe, deren Hauptwerke in Köln und Darmstadt liegen. Dagegen beweist der Eintrag in Verbindung mit der Erwähnung des Heiligen Vitus im Kalender und der Widmung eines besonderen Gebetes an ihn, daß der Kodex in der Tat für die Abtei von München-Gladbach entstanden ist. Da nun aber die drei aus St. Georg stammenden Handschriften in Darmstadt wie auch das ebenfalls dorther rührende Lyskirchener Evangeliar erst in der zweiten Hälfte des 11. bzw. erst im ersten Viertel des 12. Jahrhunderts entstanden sind und die von Braun hervorgehobenen Beziehungen zum Freiburger Sakramentar wie übrigens der ganzen dekorativen Gruppe zu Recht bestehen, läßt sich mittelbar folgern, daß auch das Sakramentar nicht allzu früh vor ihnen angefertigt wurde.

Mit dem Gereonssakramentar teilt das Freiburger die allgemeine Anordnung und zumal auch die Auswahl der Initialornamentik. Es beginnt mit dem Kalender auf Fol. 1—12 in reicher Ausführung auf Purpur. Dann folgt Fol. 13a die Inschrift für das fehlende Majestasbild: „Est Deus in caelo, cuius hic habetur imago". Es folgt auf der Rückseite Gregor. Fol. 14 beginnt der Meßkanon, an dem sich in üblicher Weise Präfationen, Sekreten und spezielle Gebete an-

schließen. Im Gegensatz zum Pariser Sakramentar findet sich auch das Te igitur in Kreuzesform.

Bereits die Kreuzigung mit dem bärtigen Christus entspricht ikonographisch wie künstlerisch der Kölner Überlieferung und speziell der gleichen Darstellung im Gießener Evangeliar, in dem ebenfalls Maria und Johannes fehlen. Mit der Kreuzigung des Darmstädter Kodex 1446, der der Echternacher Schule angehört, verbindet sie über das ganz allgemein Südwestliche hinaus schlechterdings nichts, so daß auch in diesem Falle alle positiven Folgerungen Brauns aufzugeben sind. Das wichtigste und aufschlußreichste Blatt ist dagegen der Gregor (Abb. 88). Er entspricht vollkommen dem Hieronymus des Berliner Evangeliars, nur daß er mit Feder und Tintenhorn ausgerüstet ist und sich somit dem in Köln gepflegten Matthäustypus nähert. Im Hintergrunde sitzt an Stelle der aus einer wellenartigen Wolkenmasse herausragenden Dextra Dei die Taube auf seiner rechten Schulter. Dies Motiv kann wiederum auf das Vorbild des Gregor im Trierer Registrum zurückgeführt werden. Nur darf dabei keine unmittelbare Abhängigkeit unterstellt werden, wie Braun es tut, weil der stilistische und technische Unterschied zu groß ist, während gerade von diesem Gesichtspunkte aus solch direktes Verhältnis zum Pariser Sakramentar angenommen werden durfte. Richtig dagegen ist es, in diesem Blatte und damit auch im Berliner Hieronymus abermals eine Einwirkung südwestlicher Vorbilder festzustellen, die freilich in einer anderen Richtung liegen, als sie Braun aufzusuchen ging. Der Heilige ist in einer deutlichen Anlehnung an den Echternacher Markustypus gearbeitet. Als Erzbischof gekleidet erscheint er hier wie in sämtlichen Evangeliaren der Schule, so in dem von Luxeuil und dem des Eskurial. Näher noch an das Freiburger Blatt reichen die Markusbilder des Harl. 2821, Egerton 608, in denen er auch die Rechte mit erhobener Feder vor die Brust hält, während die Linke das Buch faßt. Genau so erscheint in der Gothaer Vita Willibrordi der Titelheilige[183]). Am nächsten aber kommt ihm in der hölzern steifen Haltung und dem starren Ausdruck der Markus des Pariser aus Metz stammenden Evangelistars 10 438[184]), und der des großen Kodex in Upsala (Abb. 89). In allen diesen Fällen sitzt die Figur unter einem von Säulen getragenen Giebel, an dessen Stelle im Freiburger Sakramentar das aus dem Registrum stammende Haus tritt. Der Markus des lat. 10 438 bringt an Einzelheiten die in eisernen, an den Säulen befestigten Haltern ruhenden Vorhänge sowie das Pult.

Ebenso auf den Unterschenkeln das Ornament, das in Freiburg etwas reichlicher ausgefallen ist.

Alle Gründe, die Braun veranlaßten, das Freiburger Sakramentar einer nicht bestehenden Trierer Lokalschule zuzuweisen, rücken in ein ganz neues Licht, sobald man das Werk mit der Kölner Buchmalerei in Verbindung bringt. Daß es hierhin gehört, geht schon aus der nahen Verwandtschaft von Stil und Technik aus dem Berliner Evangeliar hervor. Es soll auch von diesem Gesichtspunkte aus der Nachweis der Zugehörigkeit zur Schule von Köln geführt werden. Die enge Verwandtschaft der drei Handschriften in Berlin, London und Freiburg gestattet es dazu, die technisch-stilistische Würdigung einheitlich zu schaffen.

Was über die stilistische Entwicklung von den Evangelisten des Gundoldkodex über das Stuttgarter Gereonsevangeliar bis zu denen des Berliner Evangeliars gesagt war, gilt auch für die Fortbildung der Technik. Sie beruht auf der prinzipiellen Aufgabe des reinmalerischen Verfahrens und der Annäherung an das Dekorativ-Farbige des Südwestens. Wie schon im Stuttgarter Gereonsevangeliar sind alle Farben als Lokaltöne in hellem Auftrag gegeben. Dabei vermißt man aber das Leichtlasierende und Porzellanhafte der Reichenauer Technik. Es handelt sich vielmehr um ein Malen mit sattem, dickflüssigem Pinsel, der einen fettigen Glanz und eine zähe Solidität erzielt. Alle Farben sind ziemlich glatt verstrichen, aber doch immer noch nach Kölner Gewohnheit recht eigentlich modelliert. Sie sind scharf gegeneinander abgegrenzt und daher niemals malerisch verwaschen, wofür zumal die energisch durchgeführte Zonengrenze der Streifengründe ein beredtes Beispiel ist. Wie sehr dieses Verfahren dem dickflüssigen, harzig-öligen Auftrag der Kölner Technik entspricht, beweisen die vielfachen Krakeluren einzelner Blätter, die mitunter zu einem regelrechten Abbrechen der trockenen Farben geführt haben. Fernerhin aber findet sich das nur in Köln in diesem Umfange anzutreffende pastose Arbeiten mit Deckweiß auch hier ausgiebig angewendet. Der enge Schulzusammenhang mit dem Kölner Atelier wird endlich ganz deutlich durch die echtmalerische Ausführung kleinerer bildlicher Darstellungen erwiesen. So finden sich in den Medaillons der Ornamentrahmen ganz malerisch verwaschene, modellierte Stellen, wie sie der Technik des Hauptstils entsprechen.

Bereits im Evergerlektionar ließ sich an der Behandlung des Inkarnates zumal im Gesichte ein fühlbarer Zusammenhang mit der

südwestlichen Technik aufweisen. Ganz unzweideutig sind nun diese Tendenzen in Berlin und Freiburg zu spüren. Das Gesicht wird ganz weiß angelegt, dann rötlich durchsetzt und schließlich wieder durch kleine weiße Striche in der Art von Häkchen mit ausgezogenen Enden gegliedert, gehöht, man möchte fast sagen schraffiert.

In Verbindung mit dem auf den ersten Blick befremdenden Stil lassen sich aus diesen Indizien die Zusammenhänge mit dem Südwesten, die breits ikonographisch allenthalben nachgewiesen werden konnten, auch rein stilistisch näher festlegen. Die ganze flächenhafte Aufmalung auf dem Goldgrund, die mit den letzten Ausläufern des karolingischen Illusionismus etwa in der Taufe des Hitdaevangeliars in so eklektantem Widerspruch steht, die ungeheuerlich vergrößerten und trotz ihrer gleichzeitigen Vergröberung doch ausdruckstarken Gliedmaßen, ihre Gesten, ferner die scheinbar hartgefrorenen Gewandfalten, die das Äußerste an „toter Lebendigkeit" bieten, die weißen Höhungslinien im Gewande, die schon gewürdigte rein zeichnerische Haarbehandlung, alles das weist auf das unmittelbare Vorbild des Reichenauer Evangeliars Heinrichs II. in München, Cim. 57, hin. Bereits Braun hat diese Beziehungen, die er auch auf das Aachener Liutharevangeliar ausdehnte, bemerkt. Es muß aber festgestellt werden, daß das nicht in vollem Umfange für das letztere zutrifft und irgendeine unmittelbare Einwirkung dieses Werkes auf die Kölner Produktion höchstens im Evergerlektionar ganz von ferne feststellbar zu sein scheint.

Dieser eigentümlich enge Zusammenhang einer ganzen Gruppe Kölner Handschriften mit einem bestimmten Kodex der Reichenau, der natürlich als pars pro toto aufzufassen ist, muß verwundern. Das Technische findet dabei, wie schon bemerkt wurde, in den Pariser 10 438 und Brüsseler 9428 Analogien. Dabei bietet die Himmelfahrt des ersteren mancherlei stilistische Ähnlichkeiten zu der des Heinrich Evangeliars. Es kann also auch hier die Vermittlung wieder über Echternach vor sich gegangen sein. Diese Annahme liegt sogar insofern nahe, als jene Echternacher Arbeiten zeitlich den Kölner Werken näher stehen dürften. Das Evangelistar Heinrichs II. wird spätestens kurz nach 1020 anzusetzen sein, da der Kaiser 1024 stirbt. Es befand sich in Bamberg, was für eine unmittelbare Übertragung seines Stils nach Köln in annonischer Zeit eine, wenn auch nur vage Möglichkeit freiläßt. Denn die konkreten Beziehungen des Kölner Ateliers zur Gründung Heinrichs II. erschöpfen sich mit dem Bamberger

Evangeliar. Ob es zu ihm weitere Analogiefälle gegeben hat, ist vorläufig nicht am Denkmälerbestand festzustellen.

Der historische Verlauf der Kölner Buchmalerei in seiner Gesamterscheinung allein kann über alle das Freiburger Sakramentar und seine Verwandten betreffenden Fragen Klarheit verschaffen. Es war gezeigt worden, wie in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts die feste und gebundene Schultradition gelockert wurde, wie das Ikonographische in der Hinzufügung des Symbols für das Evangelistenbild durchbrochen bzw. erweitert wird, wie der Zug zum Farbigdekorativen beherrschender auftritt. Der im Seminarkodex einsetzende südwestdeutsche Eklektizismus wird in den Handschriften in Berlin, London und Freiburg auf die Spitze getrieben. Wollte man nur das Berliner Apostelbild für sich betrachten, so könnte bei dem engen Zusammenhang mit Cim. 57 versucht sein, das Berliner Evangeliar zeitlich in die Nähe des Kodex, also mindestens vor 1030 anzusetzen. Dagegen spricht aber der Umstand, daß die Evangelisten Typen nachgebildet sind, die erst in den um die Mitte des 11. Jahrhunderts gemalten Handschriften des Hauptstils ausgebildet sind, daß ferner die Autorenbilder rein Echternacher Vorbildern entsprechen, und zwar solchen, die wie lat. 10 438 und der Brüsseler 9928 nach der Jahrhundertmitte entstanden sein können; endlich liegt in der stilistischen Deformation dieser Handschriften selber ein ebenso gewichtiger Grund, sie an das Ende der Schulentwicklung zu setzen. Einmal scheint es historisch-logisch begründet, daß alle anführbaren südwestlichen Vorbilder nicht unmittelbar bei ihrer Entstehung selber, sondern erst geraume Zeit nachher wirksam werden konnten. Andererseits liegt aber in dem archaistisch retrospektiven Charakter der Kölner Malerei die immanente Notwendigkeit, sich an einem bestimmten Punkte totlaufen zu müssen. Eine Erneuerung war nur von außen her zu erwarten und folgerichtig von den ersten Anfängen an versucht worden. Je beherrschender und unverhüllter dieses Fremde sich ausspricht, je weniger es organisch mit der Tradition verschmolzen wird, um so später müssen die betreffenden Werke datiert werden. Es scheint aber, daß den Kölner Meistern selber diese letzte Form einer Schulerneuerung im Geiste der Reichenauer Kunst, wie sie sich im Freiburger Sakramentar äußert, nicht mehr zu überbieten erschien. Wie in den frühromanischen Handschriften sich ergeben wird, suchen sie daher konsequenterweise eine Erneuerung aus der im Aufschwunge begriffenen Emaillemalerei und den wiedereinsetzenden Anregungen der Maaskunst her.

Die liturgischen Beziehungen, die sich im Freiburger Sakramentar fanden, sprechen deutlich für die Befolgung einer Echternacher Schreibvorlage. Damit im Zusammenhange steht die Wandlung der Paläographie. Die Handschriften der ersten Jahrhunderthälfte bis zum Hitdaevangeliar schließen sich auch in ihrer Schreibweise an die nordfranzösischen Vorbilder an, die im Kölner Scriptorium stets ausschlaggebend waren. Am deutlichsten ist der paläographische Zusammenhang in vollkommenster Übereinstimmung mit dem künstlerischen Zustande im Gundoldevangeliar. Hier wie in den verwandten Handschriften ist die Bildung der dünnen Buchstaben, die noch gänzlich den Charakter der schreibenden Hand und noch nicht das fest Gedruckte der späteren Typen haben, unsicher und schwankend, während seit dem Stuttgarter Gereonsevangeliar die feste Rundschrift, das „Druckreife" der Reichenau aufkommt, aus der der Weg in die fast zeichnerisch gegebenen Minuskel des 12. Jahrhunderts unmittelbar hineinführt. Alle jene von Braun dem München-Gladbacher Scriptorium des beginnenden 11. Jahrhunderts zugeschriebenen, aber erst gegen die Mitte des 12. entstandenen Handschriften in Darmstadt geben sich als die gerade Weiterentwicklung der südwestlich geschulten Schreiberhände der Werke des dekorativen Stils zu erkennen. Daher müssen diese als entwicklungsgeschichtliche Fortsetzung der Handschrift Fol. 21 in Stuttgart und der zu ihr hinaufführenden Kodizes des malerischen Mischstils gelten und in die zweite Hälfte des 11. Jahrhunderts um 1075 gesetzt werden.

Wenn Braun „für eine erneute Untersuchung des Reichenauer Einflusses auf die Malerei der Rheinlande von der Frühzeit der karolingischen Malerei an" plädieren wollte, so meinte er damit noch die von Voege vermutungsweise in Köln lokalisierte Liuthargruppe, die seitdem als reichenauisch erkannt worden ist. Aber in der Anwendung auf die Kölner Malerei muß diese Forderung zurecht bestehen bleiben und hat hier als Leitmotiv der Untersuchung gedient. Der späte Stil der dekorativen Handschriften vertritt in deutlicher Weise diesen reichenauischen oder besser gesagt allgemein südwestlichen Einfluß. Denn es handelt sich bei allen diesen Beziehungen nicht nur um reichenauische Elemente, sondern um die Aneignung der Errungenschaften der ganzen aus der Trierer Adahandschrift hervorgegangenen Kunst. Es war von vornherein in dieser Untersuchung Gewicht darauf gelegt worden, das Südwestliche in der sonst so antipodischen Kölner Malerei seit den ersten Regungen eines organischen Kunstschaffens

aufzudecken. Es muß ja an sich unwahrscheinlich sein, daß an irgendeinem historisch noch so belasteten konservativ und selbst retrospektiv arbeitenden Schulsitze eine Kunst blühen könnte, die völlig abseits aller zeitgenössischen Bestrebungen stände. Die Kölner Schule beginnt mit dem Ziele eines unbedingten Anschlusses an die nordfranzösischen Karolingerateliers mit ihren illusionistisch malerischen Auffassungen. Nur im Technischen, das stets aus einer Kreuzung eigener Traditionen und fremder, aber zeitgenössischer, handwerklicher Tradition besteht, ließ sich zunächst im Evergerlektionar und Gereonssakramentar dieser südwestliche Einfluß in enger Verbindung mit dem Aachener Ottonenkodex nachweisen. Seit dem zweiten Viertel des Jahrhunderts tritt er allmählich immer unabhängiger auf im malerischen Mischstil, um dann kurz nach der Jahrhundertmitte beherrschend zu werden. Immer mehr verleiht er der Schule den eklektisch-unselbständigen Charakter. In der hölzern steifen Gewandbehandlung ist das spezifisch Echternacher Eigentum zu sehen, das sich entwicklungsgeschichtlich zurückverfolgen läßt bis in die Metzer Kunst des 9. Jahrhunderts hinein. Vom Soissonsevangeliar her war es bereits durch den Hiltfredkodex der Kölner Dombibliothek an den Niederrhein verpflanzt worden. Darüber hinaus bietet die bekannte Trierer Apokalypse zumal in ihrem Schlußblatt des stehenden Christus triumphans auffallende Stilanalogien. Der Entstehungsart dieser, wie der verwandten Apokalypse in Cambrai kann hier füglich unerörtert bleiben. Die stilistische Verwandtschaft bleibt bei jeder Lokalisierung bestehen und weist immer auf eine Vorstufe der späteren Echternacher Malerei hin.

Diese absurd gesteigerte „tote Lebendigkeit" des Gewandstils der Werke in Berlin, London und Freiburg muß aber über ihre historische Herkunft hinaus auch im allgemeinen Zeitstil begründet sein. Allenthalben macht sich gegen das Ende des 11. Jahrhunderts dieses vollkommen Sterile und Totlaufen des alten Formgefühls bemerkbar, das sich damit als ein glänzender Übergangsstil und noch nicht als die endgültige künstlerische Erfüllung kennzeichnet. Die Kölner Handschriften sind dafür nicht das einzige Anzeichen. Allenthalben läßt sich Gleiches beobachten. Das Ottonische drängt zum großen Stil, zum Romanischen. Das Gemeinsame liegt dabei bei allen örtlichen Verschiedenheiten in der Verhärtung des Formgefühls, das nicht mehr räumliches Körperwalten darstellen will und noch nicht den erlösenden Weg in die linienbestimmte Fläche des 12. Jahrhun-

derts finden kann. Die neuen Ziele beginnen gleichzeitig in der Plastik, wie in der Malerei Gegenstand des Strebens zu werden. So erkennt man sie in der Merseburger Grabplatte Rudolfs von Schwaben und den Grabsteinen Adelheids I. und Adelheids II. in Quedlinburg.[185]) Wenn sie, wie Goldschmidt meint, erst um 1129 entstanden sind, so muß man sie als sehr späte Ausläufer dieses Stiles auffassen. Gerade aber in der monumentalen Malerei ist dieser Stil um 1100 zu beobachten in zwei ganz entlegenen großen Kunstwerken. Das ist einmal ein Apsidenmosaik in Znaim in Böhmen[186]) und auf der anderen Seite die Wandmalereien in S. Maria in Tahull in den spanischen Pyrenäen. In Znaim liegt der interessante Fall vor, daß in dem spätottonischen Stil des 11. Jahrhunderts das ikonographische Vorbild der altchristlichen Kunst in der Art des Pudenzianamosaiks noch deutlich erkennbar ist. Die Tahuller Fresken[187]) bieten ein ziemlich genau datierbares Analogon zu den spät kölnischen Werken. Sie können wegen ihrer fast an eine monumentale Übertragung aus der Miniatur gemahnende Übereinstimmung in der Technikmodellierung des Inkarnates, Gewandstilisierung, Ausdruckssprache der Gliedmaßen endlich allem Ikonographischen vom bartlosen Christ bis zu den mit deckendem Pinsel angelegten Symbolen zeitlich den späten Handschriften der Reichenau und deren Abkömmlingen in Berlin, London und Freiburg angeschlossen werden. Sie dürfen zudem unbedenklich mit dem Bau der fraglichen Kirchen gewachsen gedacht werden und bezeichnen somit als Gegenstück zu jenem ebenfalls um 1100 entstandenen böhmischen Zyklus die westliche Ausdehnungszone der beherrschenden deutschen Malkunst ottonischer Zeit. Dadurch, daß es sich in ihnen um eine unzweideutige Anlehnung an die malerische Kunst der Zeit handelt, gewinnt man aus der durch die Architektur gegebenen Datierungsmöglichkeit die Festlegung auch der Kölner Handschriften gegen das Ende des 11. Jahrhunderts hin. Die Nachwirkungen des Reichenauer Stils sind noch fühlbar in dem älteren Engelteppich des Halberstädter Domes, in dem der Abraham in beiden Szenen nicht nur dem Stil nach, sondern auch in dieser ganz anderen Technik das Reichenauische noch überaus deutlich bewahrt. Um so interessanter ist es, dicht daneben, in derselben Darstellung den Isaak in dem von Köln übernommenen und gepflegten Stile Nordfrankreichs wiederzuerkennen. Und wie dieser ältere Teppich auf die ältere Malerei des ganzen deutschen Westens weist, so wird man in den Aposteln des jüngeren, in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts entstandenen

unschwer stilistische Beziehungen nicht nur zur Kölner Email-, sondern auch zur gleichzeitigen Buchmalerei entdecken können. „Während die Teppiche immer als vereinzelte Schöpfungen erschienen, deren Stil innerhalb der allgemeinen Entwicklung schwer festzustellen war[188]," werfen sie im Zusammenhange gerade mit der allgemeinen Entwicklung genau wie die angeführten Wandmalereien eine neues Licht auf die hier versuchte späte Datierung der drei Kölner Handschriften.

Die stärksten Analogien aber zu der letzten Stufe der Kölner Entwicklung bietet die Buchmalerei des deutschen Südwestens. Vom Anfange einer künstlerischen Tätigkeit an herrschen in Regensburg die — natürlich örtlich abzuwandelnden — Stilgrundsätze der „toten Lebendigkeit". „Die Falten sind hart zeichnerisch auf die Farbe gesetzt und neigen zu lang ovalischen Gebilden".[189]) Geradezu überraschend aber ist die gleiche Erscheinung des Stilverfalls in der Regensburger wie Kölner Schule. Dafür sprechen das Krakauer Evangeliar Heinrichs IV., das also mit Sicherheit der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts zugewiesen werden kann. Genau wie der Stil der späteren Kölner Handschriften auf einer Durchsetzung mit südwestlichen Tendenzen beruht, also einem ganz schulfremden Faktor sein Dasein verdankt, ist im Krakauer Evangeliar „von einer künstlerischen Tradition aus der Blütezeit Regensburger Kunst nichts mehr zu spüren, und es sind nur noch die von auswärts gewonnenen Elemente, die eine Anknüpfung ermöglichen."[190]) Es ergibt sich also dasselbe Bild eines Totlaufens der eigenen Tradition und eines künstlich verlängerten Lebens durch fremde Auffrischungen wie in Köln. Die prinzipiellen entwicklungsgeschichtlich bedingten Verwandtschaften des Krakauer Evangeliars mit den letzten Kölner Werken, bieten denn auch einen weiteren zuverlässigen Beleg für die hier versuchte Datierung der letzteren. Das Krakauer Evangeliar Heinrichs IV. kann erst nach 1070 entstanden sein. Das Bild der Regensburger Entwicklung wird dadurch noch mehr der Kölner ähnlich, „daß sich dieselbe Art der unfreien und pathetischen Bewegungen auch in derselben Generation der bayrischen Provinzialschule findet," die ebenfalls „starke und nachhaltige Einflüsse" von der für Köln so entscheidenden südwestlichen Kunst erfahren hatte (Swarzenski a. a. O.). Es scheint, daß überall der Weg zur neuen romanischen Kunst nur über die Reichenau zu finden war.

Es ist hier die Stelle, ein Wort über das Verhältnis der Kölner Buchmalerei zur Regensburger zu sagen. Dabei ist es nicht so sehr

der Verwandtschaftsgrad im Technischen, der zur Diskussion steht. Die dunkelfarbige und malerische Haltung der Regensburger Handschriften, bei denen es sich um „eine ganz unerhörte Beeinflussung byzantinischer Originalarbeiten" (Swarzenski) handelt, entspricht der Kölner Schule weniger, als etwa die auf der gleichen Grundlage beruhende Fuldaer Technik. Vielmehr heischt eine ganz bestimmte von Swarzenski aufgeworfene Frage Beantwortung. Sie betrifft das Bild des Abtes Ramvoldt im Codex aureus von St. Emmeran, mit dem die Regensburger Malerei ihren Anfang nimmt. Swarzenski fragt nach der vermutlichen Herkunft der beiden Künstler. „Es ist richtig, daß die Persönlichkeit Ramvoldts und Wolframs in ihren menschlichen Beziehungen auf Trier weisen. Es sei deshalb nur gesagt, daß unsere Meister, besonders der der Ramvoldts Figur, im Rahmen der Schule, aus der das Freiburger Sakramentar hervorging, wohl denkbar sind[191])." „Diese Schule ist Trier", meint Swarzenski. Seine weitere Vermutung, „ob aber nicht gerade dieses Denkmal der Trierer Schule starke Beziehungen zu Köln hat", konnte hier ganz positiv bejaht werden. Es fragt sich also, inwieweit Regensburg und Köln in unmittelbarer Verbindung gestanden haben können. Beim Ramvoldtbilde handelt es sich in der Tat um ein dem Berliner Hieronymus und Freiburger Gregor sehr nahestehendes Werk. Aber irgendeine wie immer zu fassende Schulverwandtschaft mit Köln kann daraus nicht gefolgert werden. Das erledigt sich schon durch die chronologische Festsetzung der betreffenden Kölner Handschrift. Bereits Haseloff hat auf die viel spätere Entstehung dieser hingewiesen und mit Recht bemerkt, daß die älteren Kölner Codizes keinerlei Beziehungen zum Ramvoldtbilde aufweisen[192]). Die vorliegende Untersuchung hat ergeben, daß sie dreiviertel Jahrhundert später entstanden sind, und man wird weder im Evergerlektionar noch im Gereonssakramentar Ähnlichkeiten entdecken. Die Frage muß dahin beantwortet werden, daß die Meister des Ramvoldtbildes aus dem Südwesten stammen und sich dem technischen Charakter der vorliegenden Handschrift anzupassen suchten. Es ist vielleicht am ehesten noch an Vertreter der stets in Verbindung mit der Reichenau und Echternach lebenden bayrischen Provinzialschule zu denken. Eine solche Einzelfigur, die ganz im tabernakelartigen Rahmen eines ganzseitigen Blattes in einem ausgekragten auf die Spitze gestellten Quadrat steht, bietet das Widmungsblatt des Aachener Ottonenkodex[193]). Der spätkölnische südwestliche Figurenstil bietet überhaupt nur so allgemeine Ähnlich-

keiten wie sie sich bei einer anzunehmenden gemeinsamen Quelle von selber verstehen.

Die zunächst so befremdenden Bilder der drei Handschriften in Berlin, London und Freiburg, die sich aus dem eigenen Befunde allein nicht einwandfrei kunsthistorisch bestimmen lassen können, wie der mißlungene Versuch Edmund Brauns beweist, gewinnen also aus einem auf breitester Grundlage eines allgemein abendländischen Vergleichsmaterials heraus aufgebauten Urteil klarere Umrisse. Die von Braun versuchte Datierung in die frühe Zeit des 10. Jahrhunderts muß endgültig aufgegeben werden. Der Anblick der allgemeinen Entwicklung läßt nur eine Datierung für das Ende des 11. Jahrhunderts übrig.

VI

Der frühromanische Stil

Die allen Einflüssen der nordfranzösischen und südwestdeutschen Kunsttendenzen ausgesetzte Kölner Schule hatte im dekorativen Stil ihre letzte immanente Entwicklungsmöglichkeit versucht. Ein Weitergehen auf diesem eklektischen Wege war schlechterdings nicht mehr möglich, um so weniger, als die große ottonische Kunst selber immer mehr ihren Übergangscharakter offenbarte und auf den neuen großen Monumentalstil hindrängte. Das Natürliche wäre nun gewesen, sich auch in Köln mit einem entschiedenen Entschluß endgültig auf den Boden dieser neuen romanischen Kunst zu stellen, wie es in Norddeutschland Rogerus von Helmershausen und in Süddeutschland die Maler von Scheyern tun. Statt dessen versucht aber die Kölner Kunst mit unverkennbarem Geschick einen neuen Kompromiß, bei dem die überlieferte ottonische Ikonographie und sogar die Technik durch ein Zurückgehen auf den Stil des Lyskirchener Evangeliars sich mit den neuen Anregungen verbindet, die von der Emailkunst und der Maas her ihren Ausgang nehmen. Das Ergebnis dieser Bemühungen war auch in diesem Falle eine höchst eigentümliche lebensfähige Kunst von ausgesprochen lokaler Sonderart.

Um die Art der neuen künstlerischen Tendenzen ins Licht zu rücken, die mit dem Beginn des 12. Jahrhunderts auftreten, soll die Darstellung begonnen werden mit den Handschriften, die unter

Außerachtlassung des letzten reichenauischen Stiles wieder an den des Lyskirchener Evangeliars anknüpfen, das bei aller Unentschiedenheit zwischen traditionell malerischem Stil und einer zeichnerisch dekorativen Haltung durch einen deutlich empfindbaren Zug zu der neuen Kunst des 12. Jahrhunderts schon verspüren läßt.

Evangeliare aus München-Gladbach

Darmstadt, Landesbibliothek Nr. 530. Größe 28 × 22 cm.

Das Evangeliar enthält die Majestas und die vier Evangelisten sowie sehr einfach ausgeführte Kanonestafeln.

Fol. 14b. Majestas (Abb. 90). 21 × 17 cm. In der silbern, blau, weiß, rosa, rot mit braunen Konturen ausgeführten Mandorla thront vor Goldgrund Christus, sitzend auf dem Weltenbogen, der in Grün, Weiß, Rotbraun ausgeführt und schwarz konturiert ist. Die Füße ruhen auf marmoriertem, von romanisierenden Fensterarkaden durchbrochenen Schemel. Sie sind unbekleidet und in kräftiger schwarzer Zeichnung ausgeführt. Die Rechte segnet mit stark betonter, an den Südwesten erinnernden Ausdruckskraft. Die Linke hält das auf dem linken Schenkel aufgestützte Buch samt silbernem, rotgerändertem Kreuzstab mit rundem Knauf. Die Kleidung besteht aus rotem Leibrock mit weißer Höhung und roten Ärmeln, unter dem vom rechten Arm noch ein eng anliegender grüner Ornat sichtbar ist. Die Falten verlaufen regelmäßig und sind am untern Arm zackig gekräuselt. Ein tiefblauer Mantel mit schwarzen Falten und Andeutung des Unterleibes fällt von der Schulter links herab und liegt auf dem das Buch haltendem Arme auf. Er ist um den Leib geschlungen und fällt vom linken Knie in drei kräftigen Wellen nieder. Rote Fütterung und goldener Saum mit Mennigrand. Der Kopf ist gut gebildet, das Gesicht gelblichbraun gefärbt, ebenso die in symmetrisch geteilten Scheitel sorgfältig angeordneten Haare, darunter die spitze Stirn, etwas flache Brauen, große Augen, gerade in Stirnlinie verlaufende Nase mit ausladenden Nüstern. In der Fleischfarbe orangerote Wangenflecke. Silbernimbus mit goldenem, mennigumzogenen Kreuz. Weißer Rand ohne Punktierung. Die Zwickel der Mandorla im Rechteck sind blau. Kräftiger, grüner Rand, darunter dünner Silberrand und Bordüre mit grünblauroten Blumen, die zum Teil perspektivisch sind. Dem inneren Silberrand entspricht ein äußerer in Gold. Breiter abschließender Mennigkontur. In den Mitten der Bordüre sitzen in

Rundmedaillons mit Goldrand und hellblauem Grund die Symbole mit Silbernimben.

Von den vier Evangelisten nehmen Matthäus und Lukas das ganze Blatt ein, Markus und Johannes das halbe, in dem die rechte Hälfte vom Initial erfüllt wird, der bei den ganzseitigen Evangelisten ebenfalls ganzseitig ist und bei Matthäus auf der Rückseite, bei Lukas, wie es üblich ist, auf der Gegenseite steht. Hier ist zum erstenmal das Prinzip zweier gegenüberliegenden Bildblätter aufgegeben.

Fol. 22. Matthäus. Er sitzt in dreiviertel Wendung auf einem mit rotbraunem Stoff mit Sternornamenten bezogenem Lehnsessel, der auf Basen mit Goldkugeln steht. Links hat er in Gold gemalte Doppelarkaden, die durch weißpunktierte braune Streifen eingefaßt sind. Das Ganze ist von weit reicherer, fast schon akademisch stilgemässer Ausbildung etwas gegenüber ähnlichen Formen im Hitdakodex. Links steht auf einem Dreifuß das Pult mit kräftig gelagertem Kapitell; das aufgeschlagene Buch liegt darauf. Rechts stehen auf einem nur teilweise sichtbaren Steintisch auf Säulen mit eckblattlosen Basen und Hundekopfkapitell drei Tintenbehälter. In den mittleren tunkt Matthäus die Feder ein, während er mit der Linken das silberklare Messer faßt. Er ist bekleidet mit lilablauem Leibrock und weiten Ärmeln, grünem, mehrfach umschlagenen Mantel mit schwarzen Schattenlinien, unter denen das rechte Bein angedeutet ist. Die unbekleideten Füße ruhen auf quadratischem, orangegelbem Schemel. Der rotbärtige Kopf mit herabhängendem Schnäuzer ist fast schokoladenbraun im Haar und trägt eine merkwürdig geringelte Locke über der niedrigen Stirn. Silbernimbus ohne Punktierung. Der hellblaue Grund ist von einem sehr breiten, grünen Rand eingefaßt. In der mit Goldstreifen eingefaßten, von Mennig konturierten Bordüre befinden sich perspektivisch bunte Mänderstreifen, wie schon im Gerokodex. Dazwischen ausladende Blattbildungen mit weißen Blüten.

Fol. 22b. Ganzseitiger Initial des Liber generationis. Der Stamm mit Goldfüllung in Mennigkontur und durchgezogener Mittelstrich. Am Ansatz des Querbalkens gelbbrauner Tierkopf. In der Füllung reiches, silbernes Rankenwerk, das an den Buchstabenstämmen befestigt ist; blauer und grüner Grund, in dem drei bunte gelappte Blätter sich befinden. Rotbrauner Schriftgrund, blauer Palmettenfries, seitlich grün; braunrot und schwarz konturierter Goldrand. Die Schrift ist weiß.

Fol. 75. Markus mit Initial. In der das Doppelbild gemeinsam umschließenden blau-grün-gelb-roten Blattbordüre mit weißen Sternornamenten auf Rosagrund sitzt links der Evangelist im Dreiviertelprofil. Er trägt sattgrünen Rock mit weißer Höhung und Orangenmantel mit braunen Schatten. Der untere Saum ist ein wenig gezackt. Unbekleidete Füße auf romanischem Schemel. Brauner Spitzbart mit eigentümlich gelocktem, graubraunem Haar. Silbernimbus. Markus schreibt auf die weiße Rolle, die auf einem Pult mit schwarzer Säule, von goldenen, silbergefaßten Schaftringen besetzt, auf eckblattlosen Basen liegt. Hellblauer Grund und grüner Rand.

Der I-Initial zeigt orangeroten Stamm von einem Goldrand eingefaßt auf grasgrünem Grunde. Weiße Schrift auf purpurbraunem Grunde.

Fol. 159 (Abb. 91). Lukas auf romanischem, mit Doppelarkaden geziertem Thron sitzend, dessen Lehne und Vorderwand mit grünem, gemustertem Tuche bezogen sind. Lilablauer Rock, rotbrauner Mantel mit weißer Höhung. Bartlos. Romanisches Pult mit reichem Kapitell. Grauer Rahmen mit Akanthusbordüre.

Im Rahmen das J auf blauem Grunde, Silberranke und Goldleisten. Unten betend eine bartlose, tonsurierte Mönchsgestalt.

Die linken Gegenseiten dieser beiden Blätter des Markus und Lukas sind leer gelassen. Es zeigen sich aber auf ihnen eingezeichnete Spuren von sitzenden Evangelisten, über denen merkwürdigerweise Symbole im Halbkreise angebracht waren. Soweit man es noch beobachten kann, stimmen sie in allem mit der Art des im Evangeliar tätigen Künstlers überein. Es zeigen sich sogar noch Spuren von blauer und orange Farbe. Das Bild scheint nachträglich abgekratzt und ausradiert zu sein; da nun auf der Gegenseite Evangelist und Initial zusammengelegt sind, war offenbar kein Platz mehr auf der Rückseite vorhanden, wie beim Matthäus. Das spricht für eine Ausmalung der Bilder nach erfolgter Fertigstellung der Schrift. In der Technik zeigen die beiden ausradierten Blätter eine braune Federverzeichnung.

Fol. 109b. Johannes, nach rechts gewandt, sitzend auf überaus reich ausgebildetem romanischen Sitz mit blauer Rolle. Die Architektur des Thrones zeigt romanische Zwerggalerien in orangeroter Färbung. Die Gesimse sind in Gold und Silber ausgeführt. Vor Johannes steht das Pult mit Blattkapitell auf schmuckloser Basis. Der Evangelist spitzt die Feder. Er trägt einen ziegelbraunen Mantel und blaues Untergewand. Graues Haar mit Stirnlocken wie Matthäus.

Thronender Christus und symbolische Taufdarstellung
Evangeliar in Bamberg A. II 18

Christus auf Tabor
Evangeliar in Bamberg A. II 18

Matthäus
Evangeliar in Köln St. Maria Lyskirchen

Lukas
Evangeliar in Köln St. Maria Lyskirchen

Maria
Evangeliar in Köln St. Maria Lyskirchen

Johannes der Täufer
Evangeliar in Köln St. Maria Lyskirchen

Gregor

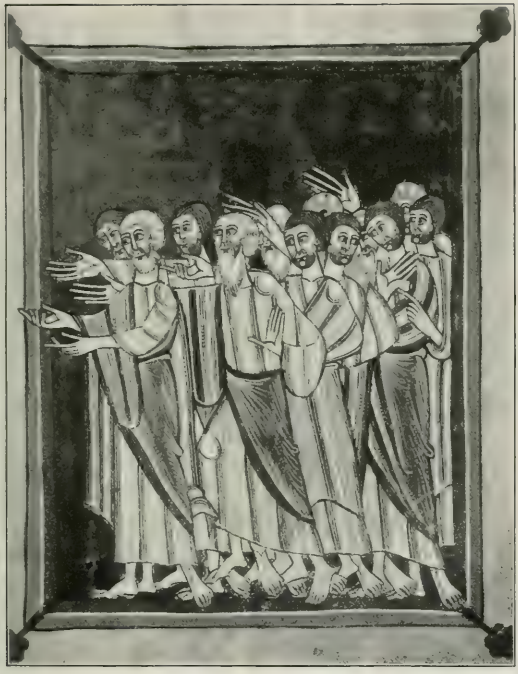
Gereons Evangeliar. Stuttgart fol. 21

Matthäus
Gerecons Evangeliar. Stuttgart fol. 21

Johannes
Gerecons Evangeliar. Stuttgart fol. 21

Apostelsendung

Abedinghover Evangeliar. Berlin, Kupferstichkabinett 78 A. 3



Apostelsendung

Abedinghover Evangeliar. Berlin, Kupferstichkabinett 78 A. 3

Majestas Domini

Abedinghover Evangeliar. Berlin, Kupferstichkabinett 78 A. 3

Ebenfalls eisgrauer Spitzbart und herabhängender Schnäuzer. Die goldgefaßte Rahmung ist gefüllt von blauen und grünen Blattbildungen. In den Ecken und Mitten braune Felder mit roten Vierpässen.

Fol. 111. Initial Q. Goldbalken, durch gelbbraune Einlage getrennt und Silberrankenwerk auf blauem und grünem Grunde; je zwei gegenüberliegende Viertel sind blau bzw. grün. Darin vier gelappte bunte Blüten. Die Schleife des Q endet in einem ornamentalen Kopf mit Blüte. Weiße Schrift auf lederbraunem Purpur.

Zum Schlusse des Evangeliars folgen die Capituli per anni circulum.

Im engsten Zusammenhang mit diesem Werke steht ein zweites Evangeliar, das ebenfalls aus München-Gladbach stammt und sich im Darmstädter Museum befindet.

Evangeliare aus München-Gladbach

Nr. 508, Darmstadt, Landesmuseum. Deckelgröße 28 × 21,5 cm. Auf der Vorderseite befindet sich in einem spätgotischen Giebelaufbau in vergoldetem Silber das Elfenbein des Kodex 530.

Das Evangeliar wurde untersucht von Schmidt[194]). Ihm fiel die Signatur auf dem Schnitt oben und an der Seite auf, die mit der Signatur der bis dahin heimatlosen Handschrift 530 und der einiger Handschriften der Hofbibliothek übereinstimmte. Eine nähere Vergleichung beider Handschriften ergab eine enge Verwandtschaft auch in bezug auf die Bilder. Für die etwas jüngere Handschrift des Museums waren offenbar die Bilder der Handschrift 530, eines Evangeliars aus dem 11. Jahrhundert, Vorbild, oder für die beiden Handschriften sind dieselben Vorlagen unter Vertauschung der Vorlagen für die vier Evangelistenbilder benutzt worden. Die nicht vollendeten Bilder der Museumshandschrift sind von größerer Freiheit und künstlerisch wertvoller als die der Handschrift 530. Soweit Schmidt.

Fol. 24. Ausgeführte Majestas (Abb. 92), 26,5 × 8,5. In gleicher Art wie in Kodex 530. Christus in grüner Mandorla mit Silberrand und Goldkontur. Darin rot-weiß-grüner Rand mit schwarzem Kontur. Die Zwickelfüllung gold (in 530 blau), der Rand blau (in 530 grün). Schwärzlicher Silberrand. In der Bordüre auf schwarzem Grund perspektivischer Mäander mit Blumenfüllung. In dreiviertel Medail-

lons in Goldrand und auf grünem Grund die vier Symbole. Christus trägt braunen Bart und herabhängenden Schnäuzer, dazu Goldnimbus mit Silberkontur ohne Perlornamente.

Auf der Gegenseite Inschrifttafel, von der bloß der doppelte Goldrand ausgeführt ist.

Fol. 27b. Initial L. Goldstamm und Ranke mit schwarzen Ausläufern, die silbern ausgemalt werden sollten; blauer und grüner Grund mit weiß punktierten Blumenstreifenkreisen. Purpurgrund und Goldschrift. In der Bordüre blau-gelb-rote Blumenornamente wie in 530.

Alle anderen Bilder sind unausgeführt geblieben.

Fol. 22. Gregor. Frontal sitzend, das Buch mit beiden Händen auf dem Oberschenkel haltend. Das Untergewand liegt am Boden, in denselben Ohrfalten auf dem Elfenbein des Deckels. An der Stirn in grauer Vorzeichnung die eigenartigen Haarbüschel. Der Goldnimbus ist ausgeführt, aber ohne Rand. Ferner sind in Gold ausgeführt die Enden des Sessels und die Abseiten des Schemels sowie die Ärmel und über dem Haupte die Hand Gottes in Goldgrund. Der äußere Rand ist golden, der innere silbern. In der Bordüre perspektivischer Doppelmäander.

Von dem als Inschrifttafel gedachten Gegenblatt ist nur der äußere Gold- und innere Silberrand ausgeführt.

Fol. 25b. Matthäus nach rechts gewandt, im Buche schreibend, das auf dem Dreifuß liegt, dessen Kapitell von drei Blättern besetzt ist. Gleiche Ausführung wie in 530. Der um die Schulter geworfene Mantel liegt auf dem linken Arm, genau wie in 530. Der romanische Lehnthron ist in zwei Stockwerken mit hohen, schmalen Fenstern ausgeführt. In der Bordüre weit ausladende Ranken. In Gold ausgeführt sind der Rand des Thrones, der äußere Bildrand wie der innere, Nimbus, Pultkapitelle und Gewandborte. Auf der Gegenseite die zugehörige Tafel mit Goldrand.

Fol. 69. Markus, 18,5 × 12 cm. Ähnliche, etwas vorgebeugte Stellung; die Unterschenkel gekreuzt, in der Rechten die Feder, in der Linken das Messer, genau wie Matthäus. Der Thron ähnlich in drei Stockwerken, aber ohne Lehne. Das Pult ruht auf einer Basis mit dreiblättrigem Kapitell. Der Spitzbart endet in zwei Locken. In Gold ausgeführt sind wieder: Nimbus, Bandstreifen am Oberarm, Thronleisten, Bordürenränder; das Inschriftsblatt hat ausgeführten Goldrand und Goldschrift.

Auf der Rückseite folgt das Initium wie im Hitdakodex. Das Gegenblatt ist freigelassen. Auf seiner Rückseite der Initial J mit Ranken und Bordürenwerk. Darin das bekannte liegende Ornament.

Fol. 99b. Vorgezeichneter L-Initial. Der senkrechte Stamm als Tier gebildet.

Fol. 101. Lukas (Abb. 93), fast frontal sitzend, die Rechte tunkt die Feder ein, die Linke hält das silberne Messer. Gleiches Pult wie bei Matthäus mit Dreifuß und dreiblättrigem Kapitell. Der Mantel fällt breit über die linke Schulter und den linken Arm. Die Beine sind gleichmäßig gepaart, die Füße stehen fast rechtwinklig. Die ganze Anlage entspricht dem Matthäus in 530.

Fol. 151. Johannes. Nach rechts gewandt, die Feder spitzend, das Messer ist silbern ausgeführt. An der Stirne die Locken. Der Bart endet in zwei Zipfeln. Romanischer Sitz ohne Lehne mit torartigen Fenstern in unteren und schmalen Hochfenstern im oberen Stockwerk. Das Pult wie bei Markus.

Fol. 101b und 102. Initium und Initial Q. Dieser in Goldranken und silberuntermalten Blüten sowie vier vorgezeichneten Blättern wie in 530.

Ähnlich ist im Titelblatt des Johannes Goldschrift sowie Gold- und Silberrand ausgeführt. Die Bordüre des Johannesbildes enthält einen Zickzackfries.

Auf Johannes folgen zwei freie Seiten.

Fol. 152b und 153. Initium und Initial J mit Goldstamm und Silberblüten. An Kopf und Fuß ist noch ein Ausklingen des Bandgeflechts bemerkbar. Gold- und Silberschrift auf grünem Grund.

Die Kanonbögen zeigen Bekrönungen mit Stadtarchitekturen, darin Mauern mit Zinnen und Türmen und palastartige Häuser. Romanische Bauformen.

Fol. 16b zeigt einen ganz verkümmerten Spitzgiebel.

Die Anordnung des Evangelientextes, die Einordnung der Bilder mit den hergebrachten Initialseiten, die Bildikonographie lassen diesen beiden Evangeliaren außerhalb der kölnischen Kunst der spätottonischen Zeit keinen Platz innerhalb der nordeuropäischen Entwicklung. Außerhalb Kölns ist diese enge Verbindung mit den Elementen des karolingisch-ottonischen Schaffens undenkbar im Beginne des 12. Jahrhunderts. Daß aber beide Werke bereits dieser Zeit angehören, geht aus der paläographischen Schriftprüfung ebenso deutlich hervor wie aus der künstlerischen Haltung, in der in jeglicher

Einzelheit, wie etwa den romanischen Architekturbestandteilen oder der Rahmenornamentik so gut wie in der farbigen Anlage der Bildflächen und der zeichnerischen Behandlung des Gegenständlichen bereits das Romanische vollkommen durchbricht. Gerade die Technik ist im Kodex 508 eingehend nachprüfbar. Die Schrift zunächst ist in hellbrauner Tinte ausgeführt. Die hellfarbigen in Grün, Rot und Blau ausgemalten kleineren Textinitialen sowie der farbige Eindruck der dekorativ aneinandergesetzten Flächen im Bilde weisen bereits auf den etwas bunten Geschmack der romanischen Malerei, der die letzten Reste des malerischen Illusionismus der karolingisch-ottonischen Epoche endgültig aufgibt. Die großen Initialen sowie das P im Prologus sind nur in schwarzer Unterzeichnung gegeben. Daraus geht hervor, daß die Bilder und Großinitialen erst nach Fertigstellung des Textes angelegt wurden. Auch scheinen die Inschriften der Bildtafeln von einer anderen Hand, eben der des Malers und nicht des Schreibers herzurühren, denn es darf als selbstverständlich gelten, daß der Maler als künstlerische Persönlichkeit und der Schreiber als Literat und Gelehrter verschiedene Arbeiter waren.

Technisch läßt sich im einzelnen über die Entstehung des Bildes folgendes sagen: Auf das natürliche Pergament wird nach der üblichen Vorbereitung zunächst eine leichte, verblasene Zeichnung mit grünlichem Stift ausgeführt, wie es im Kanonbogen Fol. 19b deutlich erkennbar ist. Diese Zeichnung wird mit schwarzgrauer Tusche nachgezogen, wie es Fol. 20b zeigt. Dann werden die mennigroten Konturen hinzugefügt. Soweit sind die beiden ersten Kanontafeln gediehen. Man kann zweifeln, ob sie noch weiter farbig ausgeführt werden sollten, wie denn auch die Konkordanztafeln in Kodex 530 nur sehr einfach angelegt sind. Dieselbe grüne Unterzeichnung mit hartem Stift, verblasen und leicht, zeigen auch die Evangelisten. Sie sind meist mit einem violetten Tuschton nachgezogen, der den Ton etwa eines feuchten Blaustiftes hat. Nach Fertigstellung dieser blauen Vorzeichnung werden zunächst die Metallfarben ausgeführt. Der gewünschte Goldton wird allmählich erreicht, indem erst mit Grausilber untermalt wird, um dann den Metallton mit Rot und Gelb zu erzielen. Das Gold wird also immer noch wirklich malerisch erzielt, nicht als Blattgold aufgelegt. Beim Silber finden violette Mischungen Anwendung. Das Gold scheint in rosarotem Abglanz durch. Erst zuletzt werden die Buntfarben, wie Mosaikfelder Fläche an Fläche nebeneinander hingelegt.

Beide Evangeliare zeigen die allerengste Verwandtschaft. Sie scheinen sogar von einer Hand ausgemalt zu sein, indem Kodex 530 die frühere und Kodex 508 die spätere Arbeit ist.

Edmund Braun hatte die beiden Darmstädter Handschriften in München-Gladbach lokalisiert und in den Anfang des 11. Jahrhunderts gesetzt. Daß diese Datierung um mehr als ein volles Jahrhundert zu früh ist, geht ganz unabhängig von der Gesamtentwicklung der Schule, zu der sie gehören, aus der buntfarbigen, an frühromanische Fenster erinnernden Technik, den Architektureinzelheiten, der Ornamentbehandlung, die schon ganz perspektivisch gedacht ist, hervor. Braun öffnet dieser späteren Datierung selbst einen Ausweg durch seinen Hinweis auf die Verwandtschaft beider Arbeiten mit einem B-Initial des Germanischen Museums und der Chronik Alberts von Aachen beim Freiherrn von Bussche-Hünefeld, die beide zweifellos Arbeiten des 12. Jahrhunderts sind.

Die Zuweisung an eine Lokalschule in München-Gladbach ist an sich nicht widerlegbar, wobei dann aber stets die völlige Schulabhängigkeit von Köln bestehen bliebe. Das Entscheidende ist die entwicklungsgeschichtliche Verbindung mit der Kölner Malerei, die eine Zuweisung an nur Trierer Ateliers, wie sie Braun versuchte, um so mehr ausschließt, als eine lokale Malerei im Maximinskloster nie bestanden zu haben scheint. Nach echtem Kölner Brauch ist z. B. in Kodex 508 wieder das Prinzip der Bemalung zweier Gegenseiten aufgenommen, das in 530 vorübergehend unterbrochen war. Dazu sind die Typen, Farben, Einzelheiten, wie Haarbehandlung, Gliedmaßen, kurz, alle technischen, stilistischen und ikonographischen Dinge rein kölnisch. In den Evangelisten ist ein zwangloser Anschluß an die Bamberger und Lyskirchener Vorbilder festzustellen. Das Gleiche gilt von den Sitzen, der Architektur einer Kanontafel, die ihre Verwandtschaft mit der Hitda nicht verleugnet und endlich von der Ornamentik. Stets aber erscheinen diese alten Vorlagen in einem Gewande, das deutlich eine technische Weiterbildung über Bamberg und Lyskirchen hinaus zeigt und von wo der Übergang zu rein romanischen Arbeiten in der Art des Rogerus von Helmershausen, wie etwa in der aus St. Martin in Köln stammenden Handschrift in Leipzig aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, nicht mehr schwer zu finden ist[195]). Immer aber bewahren auch diese Werke noch alle Eigenschaften echter Spätlinge der karolingisch-ottonischen Kunst in einer Zeit, in der über die reichenauische Malerei hinweg bereits der große

monumentale Stil allenthalben gefunden war. Es spricht für die konservative Gesinnung und den an der Überlieferung eigensinnig festhaltenden Geist, der in Köln stets herrschte und immer eine eigenartige Neuschöpfung in traditioneller Anlehnung an das Alte und einem gelassenen Vorarbeiten des Neuen zu schaffen versteht. Es ist ein ähnlicher historisch bedingter Vorgang, wie er sich in größerem Umfange und mit glänzenderen Ergebnissen ein Jahrhundert später in der Kölner Architektur des „malerischen" Stils vor dem endgültigen Siege der Gotik vollzog.

Eine endgültige Lösung der Frage, ob es sich bei den beiden frühromanischen Evangeliaren in Darmstadt um eine aus den Trümmern der in den letzten dekorativ-zeichnerischen Werken der Kölner Schule neuerstandene Lokalkunst in München-Gladbach oder um eine aus anderen Anregungen weitergeführte Entwicklung der alten Kölner Malerei handelt, wird erst ermöglicht durch ein Evangeliar der Kölner Stadtbibliothek, das aus dem Kloster St. Pantaleon stammt und in engem Zusammenhang mit den Darmstädter Handschriften entstanden sein muß. Es mag somit zunächst eine Beschreibung dieses Evangeliars folgen.

Evangeliar aus St. Pantaleon

Köln, Stadtarchiv 312a. Größe 30,7 × 21,3 cm. In modernem Einband.

Vorreden: Novum, Sciendum, Plures.

Kapitelzahlen 28, 13, 21, 14.

Der Eintrag auf S. 16 ist mitgeteilt bei Lacomblet, Rheinisches Urkundenbuch, I, 106.

Der Komes beginnt mit der Weihnachtsvigil. Allerheiligen ist noch nicht erwähnt.

Erwähnt bei Beissel, Evangelienbücher, S. 280 mit Abbildung.

Das Evangeliar enthält zu Anfang Fol. 16 ein großes Zierblatt: Incipit Praefatio. Dann folgen die beiden ersten Vorreden.

Fol. 5—10. Kanones mit dem Titelbilde des heiligen Pantaleon auf Fol. 5b. Darauf folgt die dritte Vorrede. Im Anschluß daran die Matthäusbiographie. Vor jedem Evangelientext der Evangelist mit gegenüberstehendem Zierblatt; Incipit und Textbeginn, dazu der Initial.

Die Kanones sind in Giebelaufbauten angelegt ohne Tier- oder Blumenschmuck, nur von Akroterien bekrönt. Die bunt ornamen-

tierten Säulen ruhen auf Silber- oder Goldplatten oder auf Kapitellen. Im schmalen Architrav steht die Inschrift in weißer Farbe. In der Giebelbordüre sind liegende Palmetten und Fächerornamente verwendet. Die korinthisierenden Kapitelle bringen desgleichen Palmetten. Die Ausführung ist sehr sorgfältig in kräftigen, hellen, ganz unverwaschenen Farben.

Fol. 10b. St. Pantaleon (Abb. 94). Der Heilige steht in ganzer Figur auf tiefem, waschblauem Grunde; die goldbeschuhten Füße ragen noch in den blattgrünen Rahmen. Trotz der frontalen Stellung ist die Haltung nicht eigentlich monumental. Er steht nicht fest und ruhig, sondern scheint vorzuwanken, wobei noch das Eindrücken der Knie beim Gehen bemerkbar ist, wie es die Figuren der Reichenauer Wandbilder zeigen. In der Rechten hält Pantaleon in einem silbernen mit Goldknöpfen besetzten langen Behälter die grüne Martyrerpalme; die Linke erhebt er flach wie zum Gruß. Er trägt ein hellblaues, mit Weiß gehöhtes albaförmiges Gewand, darüber ein graurötliches, goldbordiertes Kleid, das mit einem goldenen Gürtel um den Leib gehalten wird und wie ein Rock herabfällt. Von der Schulter fällt ein leuchtend roter Mantel mit schwarzer Schattierung und goldenem, weißpunktiertem Rand. Die Modellierung von Gesicht und Händen ist in einem grauweißen Ton mit grünlichgelben Schatten ausgeführt. Das Haar ist schwarz, von einer weißblauen Kapuze gedeckt. Die Nase ist groß und kolbenartig verdickt und wie die Augen gelbgrün schattiert. Das Ohr ist verzeichnet. Das jugendliche Gesicht blickt schmerzlich ernst. Es hat nicht mehr den streng Kölner Typus. — Der Bildrahmen besteht aus einer bunten Palmettenbordüre, gefaßt in grün, rot, blau, hellbraune und silberne Leisten. An den Ecken dreiteilige Blätter als Ausläufer.

Die Evangelisten (Abb. 95) sitzen vor einfarbigen Gründen, grün mit breitem blauen Rand, oder blau mit grünem Rand. Matthäus spitzt seine Feder, Markus prüft sie, Lukas tunkt sie ein und Johannes schreibt, also eine fortlaufende Handlung, die in ihrer Lebhaftigkeit für Köln ungewohnt ist. Matthäus und Johannes sitzen auf romanischen Thronbauten ohne Lehnen mit einer in Silber und Gold ausgeführten Arkatur und roten Fächer- bzw. graugrünen Palmettenornamenten. Markus und Lukas sitzen auf Stühlen. Der des letzteren ist perspektivisch ausgeführt. Die Pulte sind in schwerer Drechslerarbeit, auf drei Füßen stehend, ausgeführt in den Metallfarben. Die Bordüre ist innen silbern, außen goldgefaßt und zeigt

buntes Blattwerk bei Markus, Palmettenstreifen bei Lukas, beide gemischt bei Matthäus und Johannes.

Mit Ausnahme des Lukas sind alle Evangelisten bärtig, Matthäus dunkelbraun, Markus weiß wie der Petrustyp, Johannes milchig-grau mit Büschelhaar. Das Haupthaar ist wohl geordnet, wie es in romanischer Zeit behandelt zu werden pflegt. Hieran tritt die starke Betonung der Zeichnung hervor.

Die Modellierung des Fleisches entspricht dem des Pantaleon, helles, warmes Grau mit gelbgrünen und blaßroten Schatten. Die Hände sind normal gebildet und gut gezeichnet; schön geführte schwarze Konturen.

Matthäus trägt ein sternbesätes lila Untergewand mit zarter deckweißer Höhung sowie grünen Mantel mit warmer, gelber Höhung in noch ganz malerischer Ausführung, der sich auch die kräftigen schwarzen Schattenstriche anpassen. Markus hat einen graugrünen Rock mit malerischer Höhung sowie sehr hellen, roten Mantel mit weißer Höhung, der in einem flackernden Zipfel über den erhobenen rechten Arm herabfällt. Lukas trägt hellgrünen, grau gehalten und mit etwas braunrot schattierten Mantel auf waschblauem, stark mit weißgelb gehöhtem Leibrock. Johannes ähnelt in der farbigen Kleidung dem Pantaleon. Warmroter, flatternder Mantel mit Goldpunkten und schwarzen Schattenstrichen, rosa Leibgewand mit lichter Weißhöhung und um den Leib gewunden ein riesiges lila Tuch mit Weißhöhung und großen Goldsternen.

In den Zierblättern erscheint ein reicher Wechsel des Bordürenornaments. Perspektivischer Mäander in Blau, Rot, Grün; grüne Ranken mit roten Blüten, rote und blaue Fächer, mitunter blaue Vierblätter dazwischen. Die ganzseitigen Initialen zeigen fast nur Rankenwerk mit Pfeilspitzen, beim J des Markus oben Bandwerk mit zwei Tierköpfen; desgleichen beim L des Matthäus. Darin goldene Blüten auf grünem Grunde. Die Textinitialen sind ähnlich ausgeführt, besonders das B des Damasusbriefes. Es zeigt Goldranken auf waschblauem Grunde mit mennig gezeichneten Blüten auf grünem Grund.

Das Evangeliar aus St. Pantaleon und die beiden Handschriften aus München-Gladbach müssen als eine eng zusammengehörige, besondere Gruppe innerhalb der Kölner Schulentwicklung angesehen werden, die eine neue Stufe dieser Malerei, aus ottonischen Überlieferungen und romanischem Stilsuchen der neuen Zeit hervorgegangen, darstellen. Ihre Zusammengehörigkeit geht aus technischen

Gründen genügend hervor. Das Neue ist in ihnen die farbige Haltung der Blätter. Es ist nicht mehr der malerisch verwaschene Gesamtton der Evangeliare des Hauptstils und auch nicht mehr der helle auf zeichnerische und flächige Werte hin angelegte Charakter des dekorativen Stils. Sondern das Neue ist hier der Abglanz wenigstens von dem monumentalen Stil und der Flächenhaftigkeit des Romanischen. Für die Technik weisen Clemen und andere Beurteiler zwar auch hier wieder mit Recht auf byzantinische Einflüsse hin, womit sie dasselbe meinen, was Beissel mit der etwas schwer zu analysierenden italienischen Einwirkung beim Pantaleonskodex ausdrücken wollte. Jenes Byzantinische ist zweifellos vorhanden und äußert sich technisch vor allem in der grünen Untermalung des Inkarnates, die übrigens der Kölner Überlieferung stets geläufig war. Ebenso sind gerade der Kölner Buchmalerei von jeher die byzantinischen Reminiszenzen ebenso sehr wie die zeitgemäßen östlichen Anregungen von Regensburg und dem die Führung im neuen Jahrhundert übernehmenden Salzburg gewesen. Jetzt erhält die Farbe einen schlechthin monumentalen Eigenwert. Das Blatt wird in einer einzigen Farbe, Blau oder Grün, angelegt. Die Figur wird darauf gesetzt ohne jegliche körperliche oder räumliche Wirkung, rein flächig, wie um einen Durchschnitt der Wirklichkeit zu geben. Alle Erinnerungen an den karolingischen Illusionismus werden dabei aufgegeben. Freilich bleibt das alles vielfach nur Absicht und Grundsatz und gerade da, wo der erstrebte rein zweidimensionale Bildeindruck immer wieder durchkreuzt wird von Rückfällen in das körperliche und räumliche Empfinden kann man an der Art und Weise, wie der neue Künstler einen Ausgleich sucht, erkennen, wie sehr auch diese frühromanische Kölner Malerei noch mit der unüberwindlich scheinenden Tradition verwachsen ist. Ganz kölnisch bleibt auch die äußere Anordnung des Buches mit der Vierzahl von Evangelistenblatt, Ziertitel, Initial und Initium. Endlich ist die Ornamentik noch ganz aus dem Geiste des 11. Jahrhunderts heraus entwickelt. Es ist auffallend, wie neben jener neuen farbigen Technik noch alle wesentlichen Bestandteile des alten Ornamentschatzes bestehen bleiben. So treten noch Bandverschlingungen an den Buchstabenenden und Stämmen auf und alle jene bekannten Motive von Pfeilen, Bändern und sonstigen Einzelheiten, wie sie so bezeichnend für die Schmuckanlagen des 10. und 11. Jahrhunderts sind und unmittelbar noch auf den Everger zurückführbar sind, finden sich auch hier. Dazu tritt nun aber in den Bor-

düren eine Art der Ornamentbehandlung, die in ihrem formalen Bestandteil das Pflanzliche und in ihrer Ausführung die Technik des Emails nachzuahmen sich bestrebt. Zumal auf dem Pantaleon und Lukasblatt erscheinen zwischen den Metallrändern eingeklemmt ganz deutlich die Matrizen der bekannten Kölner Emailplatten, wie sie allenthalben an den erhaltenen Denkmälern nachprüfbar sind. Es kann gar kein Zweifel darüber bestehen, daß diese Ornamentik aus dem Atelier der Emailmaler übernommen ist. Da nun das Kölner Evangeliar nachweislich für St. Pantaleon geschaffen ist, darf man wohl annehmen, daß es auch im Kloster selber angefertigt wurde. Es liegt somit die Wahrscheinlichkeit näher, daß die ganze Gruppe dieser frühromanischen Handschriften in St. Pantaleon entstanden ist. Damit ließe sich zum erstenmal ein fester Sitz der Maltätigkeit innerhalb der Stadt nachweisen. Jedenfalls wird aber aus der engen Beziehung zur Emailkunst endgültig darüber Klarheit geschaffen, daß auch die Darmstädter Handschriften zwar für, aber nicht in München-Gladbach gefertigt wurden. Stammt doch aus demselben Pantaleonskloster in Köln auch der große Reichtum an Emailwerken, eben desselben Vitusklosters und wie diese Arbeiten werden auch jene Handschriften in der Benediktiner Werkstatt in Auftrag gegeben worden sein. Somit fällt endgültig die Vermutung Brauns von einer Lokalschule in München-Gladbach fort. Der neue Stil ist nicht durch einen anderen Schulsitz, sondern durch eine neue Kunst, eben der Emailmalerei, bedingt. An der Einheitlichkeit der Schule ist auch für das 12. Jahrhundert also in keinem Falle mehr zu zweifeln.

Die Verwandtschaft der Handschriften mit den Emailarbeiten der Pantaleonswerkstatt, die farbige Technik der hellen Einheitsfarben, die Aufgabe des malerischen Stils zugunsten eines zeichnerischen, der die Einzelfarben scharf nebeneinander hinlegt, die festliche Verwendung und Häufigkeit von Gold und Silber, die Lebhaftigkeit der Gesten, die Lösung einzelner Gewandteile aus der Geschlossenheit der früher malerisch gebundenen Formen, endlich der etwas gleichmäßig schematisierende Gesichtstyp weisen sie schon dem Anfange des 12. Jahrhunderts zu. Jene einfarbigen Gründe, die an die Stelle der mehrfarbigen Streifengründe treten, möchte Beissel auf italienische Erinnerungen zurückführen. Es dürfte aber wohl näher liegen, sie im Zusammenhange mit den matrizenartigen Bordüren und der Emailmalerei mit Belgien in Verbindung zu bringen. In der Tat steht die Kölner Emailkunst in den engsten Beziehungen

zur Maas und der ganze Charakter der Bordüren des Pantaleonsevangeliars weist auf belgische Vorbilder hin. Wenn freilich für diese das geometrische Ornament seit Godefroy de Claire ebenso nur bezeichnend ist wie für die rheinischen Arbeiten das pflanzliche, so schließen sich auch die Kölner Buchmalereien eher diesen rheinischen Dingen an. Aber entscheidend ist, daß, wie früher der deutsche Südwesten, nunmehr der belgische Kunstkreis die entscheidenden Anregungen gibt, die ja seit dem Markusblatte des Gereonsevangeliars und dem Kodex aus St. Gereon immer in einer Unterströmung mit durch die Kölner Kunstelemente dahinzog. Das Darmstädter Evangeliar Nr. 682, das nach Hüpschs Aufzeichnungen „aus der reichsten Abtei Belgiens stammt" bietet ausreichende Vergleichsmöglichkeiten nicht nur mit dem Pantaleonsevangeliar, sondern auch mit den zugehörigen München-Gladbacher Handschriften. Jener belgische Kodex gehört nicht zur Kölner Gruppe hinzu, wie man fast beim ersten Blick vermuten könnte. Er zeigt aber im Farbigen genügend Stilbeziehungen, um als Anhaltspunkt für die behauptete Beeinflussung belgischer Arbeiten auf die Gruppe von St. Pantaleon dienen zu können. Qualitativ ist er den Kölner Werken überlegen, wie auch jener reich in Metallfarben ausgeführte kleine Kodex der Bamberger Bibliothek, der noch dem 11. Jahrhundert angehört. Man darf in solchen Arbeiten, wie denen der früheren Zeit aus St-Omer und St-Bertin, schon etwas von der in den spätgotischen Miniaturen so reich ausgebildeten ethnographisch begründeten Feinheit des künsterischen Geschmacks der französischen Kunstbegabung erkennen. Mit der Emailmalerei des 12. Jahrhunderts beginnt diese zum erstenmal in ihrer spezifischen Art auf den Niederrhein und das westliche Mitteleuropa zu wirken.

Neben diesem Darmstädter Evangeliar aus der reichsten Abtei Belgiens mag zum Vergleich mit der Pantaleonsgruppe noch die Bibel aus Everbode in Lüttich herangezogen werden[196]). Sie gehört dem beginnenden 12. Jahrhundert an und steht in einem unverkennbaren stilistischen Zusammenhang mit den Darmstädter Handschriften. Dafür spricht auch die Übereinstimmung in der Anordnung der Vorreden. Seine Technik ist eine außerordentlich solide Deckmalerei, dabei aber ohne jedes malerische Verwaschen und strengste Durchführung der Einheitsgründe in klaren Lokalfarben. Seine Bilder stehen, wie im Pantaleonsevangeliar, auf Goldgründen. Waschblau, Rotbraun, Hellgrün werden in derselben dekorativ-monumentalen

Art angeordnet wie dort. Ebenso weist es die langgezogenen schwarzen Tuschlinien auf, die sich immer mehr, vom Westen nach Osten vordringend, zum Hauptbestandteile der zeichnerischen Formengebung ausbilden, bis sie in Westfalen durch Rogerus zum eigentlichen Stilprinzip erhoben werden. Sogar einzelne Übereinstimmungen gibt es, die zwar auf gemeinsame Vorbilder beruhen mögen, aber doch das neue Wollen als Gemeinsamkeit der Zeit und Zone des deutsch-französischen Westens bezeugen. So entspricht etwa der äußere Typus des Johannes genau dem Matthäus in 508 und Lukas in 530. Er trägt in der Everbodebibel braunen Bart und wohlgescheiteltes Haar, gelblich graues Untergewand und waschblauen Mantel. Dazu bedient er sich eines ähnlichen Lehnsessels wie Lukas in 530. Auch die charakteristische Umsetzung des linken Fußes ist hier gegeben, aber in bedeutend stärkerer Betonung. Endlich bestehen die Bordürenornamente wie in Darmstadt aus fortlaufenden Blättern und wie dort gibt es nur einfarbige Bordüren.

Es kann demnach füglich nicht bezweifelt werden, daß jene Wandlung zu einem farbigen dekorativ-monumentalen Stil, der so sehr im Geiste der Zeit lag, sich in Köln nicht ohne die tätige Einwirkung von der Maas her vollzogen hat. Da nun in den rein romanischen Arbeiten eines Evangeliars aus Groß St. Martin in der Brüsseler Bibliothek und den beiden Königschroniken in Brüssel und Wolfenbüttel der alte malerische Stil und die dunkelfarbige, tonige Technik wieder aufleben im späten 12. Jahrhundert, so müssen die Darmstädter Handschriften hiervon streng geschieden und als ein von auswärts, diesmal dem Westen her, hervorgerufenes neues Kunstschaffen angesprochen werden. Diese Gruppe von St. Pantaleon steht mit der Maaskunst in einem ähnlichen Verhältnis, wie die dekorative Gruppe zum deutschen Südwesten stand. Die vermittelnde Rolle aber spielte bei diesen neuen Beziehungen zweifellos die Emailmalerei. Es dürfte in der Tat nicht schwer sein, zwischen den frühromanischen Kölner Buchmalereien und den gleichzeitigen Schmelzarbeiten, wie etwa der Severinsplatte in der gleichnamigen Kölner Kirche und dem Eilbertuskreuz im Kölner Kunstgewerbemuseum, unmittelbare gegenständliche wie künstlerische Zusammenhänge festzustellen. Sie sind sogar zwangloser zu erfassen, als etwa die Ähnlichkeit der älteren Malereien mit den erwähnten Elfenbeinen, weil die engere Verwandtschaft beider Techniken — des Emails und der Miniatur — eine sachliche Annäherung an sich begünstigt. Auf den Evangelistenplatten jenes Email-

kreuzes finden sich dieselben Typen wie in den Handschriften, sowie dieselbe Behandlung der Einheitsgründe und der Rahmungen.

Ehe auf das Entstehen des romanischen Stiles näher eingegangen werden soll, mag die an sich unbedeutende Frage aufgeworfen werden, welche der drei Handschriften in Köln und Darmstadt die ältere ist und zugleich muß die Möglichkeit der Vermittlung der belgischen Kunst durch evtl. ältere Miniaturen untersucht werden. Wenn man für die Chronologie die Ornamentik heranziehen darf, so wurde schon auf ihre verhältnismäßig alten Bestandteile im Pantaleonsevangeliar verwiesen. Seine Initialornamentik weist noch ganz den Charakter des 11. Jahrhunderts auf. Flechtwerk und Bandverschlingungen in den Enden der Buchstabenstämme oder beim Q in den breitesten Rundungen gehören zu diesen alten Bestandteilen. Dazu in den Füllungen der Buchstaben Ranken, herausschießende Pfeile und herzförmige Blätter sowie Tierköpfe, aus deren Mäulern Blätter hängen. Ein L-Initial im Texte auf Fol. 104b hat die diagonale Lage und die reiche Rankenfüllung wie der L-Initial im Evergerlektionar; dabei ebenfalls Tierköpfe. Charakteristisch für den Meister dieses Kodex ist die Umschlingung der senkrechten Stämme des Buchstabens mit Bändern, die dann zugleich die Ranken der Foliofüllungen halten.

Die Technik weist auf das gleiche Verfahren wie in Darmstadt. Die Figur wird in Vorzeichnungen entworfen; dann werden zuerst die Metallfarben aufgetragen und der Einheitsgrund in Grün und Waschblau fertiggestellt, wobei die Vorzeichnung der Figur ausgespart bleibt, um zuletzt ausgeführt zu werden.

Mit dem Pantaleonsevangeliar scheint ein Missale verwandt zu sein, das dem ersten Drittel des 12. Jahrhunderts angehört und sich beim Herzog von Arenberg in Brüssel befindet[197]). Es zeigt einen bartlosen Majestaschristus in einem an jenes Evangeliar erinnernden emailähnlichen Rahmen, steht aber doch der südwestdeutschen Kunst von der Art des lat. 17 325 in Paris näher als der Kölner Schule.

Bedeutungsvoll für die Entstehung des frühromanischen Stils in der Kölner Malerei war die Abwendung von dem fast plagiatmäßigen Kopieren der großen Reichenauer Evangeliare und ein organisches Wiederanknüpfen an den einheimisch entwickelten Stil des Lyskirchener Evangeliars. Für die energische Ausbildung der in diesem angeschlagenen neuen Tendenzen scheint nun für den weiteren Umkreis der niederrheinischen Kunstentwicklung ein Evangeliar wichtig und in Ermangelung weiterer erhaltener Denkmäler

ausschlaggebend gewesen zu sein, das für die Äbtissin Swanhild von Essen angefertigt wurde und sich heute in der Rylandsbibliothek in Manchester befindet.

Wenn auch seine Beurteilung lediglich nach der Photographie erfolgen muß, so ergibt sich doch ohne weiteres so viel, daß dieses Werk schwerlich mit den übrigen aus Essen stammenden Arbeiten als Erzeugnis einer organisch arbeitenden Schule aufgestellt werden kann. Während es sich z. B. in Werdener Handschriften stets mehr oder weniger um ikonographische Eigentümlichkeiten handelt, weist das Swanhildevangeliar nicht zu verkennende Beziehungen zur Kölner Malerei des beginnenden 12. Jahrhunderts auf.

Es enthält zunächst ein Widmungsblatt (Abb. 96), auf dem in einer turmartigen, architektonischen Umrahmung hinter einem zurückgeschlagenen Vorhange Maria in ganzer Figur steht, die Hände mit den Außenflächen feierlich vor der Brust erhoben. Sie steht auf einem eher ornamental als realistisch angedeuteten Erdhügel, zu dessen Seiten die Äbtissin Swandhild und die Nonne Brigitte knien. — Auf dieses Blatt folgt die Majestas (Abb. 97) mit dem bärtigen Christus, auf dem Weltbogen in der Mandorla thronend, in deren Lünetten die Symbole erscheinen. Diese Anordnung entspricht der im Lyskirchener Evangeliar und dem der Hitda von Meschede. — An die Majestas schließen sich die vier Evangelisten (Abb. 98—99) an, bis auf Lukas bärtig, in allen Motiven wie der Gesamthaltung durchaus den Darmstädter Evangelisten verwandt.

Ikonographisch fällt vor allem das Stifterbild auf. Für das allgemeine dieser en face stehenden, das „Steife und Starre" nachahmenden Kunst kann um so mehr auf byzantinische Vorbilder hingewiesen werden, als auf dem Blatte selber griechische, freilich mißverstandene Aufschriften sich finden. Ganz allgemein seien als Vorbilder etwa genannt Dinge in der Art der Platytera und des Marmorreliefs aus S. Maria mater Domini in Venedig, die alle mehr oder weniger nach dem zeitlich allerdings späteren Prototyp der mater orans von Murano gebildet sind. Wie das Byzantinische in der Kölner Malerei nichts Befremdliches ist und mehrfach nachweisbar war, so steht auch die Einzelfigur als solche nicht allein in diesem Kodex. Es sei nur auf das Marienbild im Lyskirchener Evangeliar und vielleicht auch ebenda auf den Johannes in der Wüste verwiesen, in dem sich monumentale Heiligendarstellung mit Szenischem kreuzt. Es kann auch erinnert werden an den Gregor in Stuttgart, bei dem ein Hinweis

auf die Werdener Monumentalmalerei erlaubt sein dürfte, endlich aber findet sich eine ganz verwandte Darstellung bereits im Widmungsbilde des Hitdakodex. Vorbilder solcher Art aber waren bereits als weitverbreitet in der nordfranzösischen Zeitmalerei erkannt worden. Sie bieten einen Anhalt dafür, daß die im Swanhildevangeliar auftauchende neue Kunst ebendorther an den Niederrhein gekommen ist, um in der Gruppe von St. Pantaleon eine so reiche Ausbildung zu erfahren. In der Tat finden sich denn auch in der Folge gerade am Niederrhein zahlreiche Beispiele solcher stehenden Einzelfiguren. So in einem späten Kölner Lektionar, dem Harl. 2889 in London, der eine ganze Reihe davon enthält[198]). Ferner ein ebenfalls der Rylandsbibliothek angehörendes Prümer Lektionar[199]), das auch die gleiche Einrahmung durch seitliche Türme zeigt. Auch sonst liebt die Prümer Kunst Einzelheilige in ganzer Figur, so in dem Pariser Tropar lat. 9498, in dem sich auch eine Majestas ähnliche thronende Madonna findet[201]).

Gegenüber den Werken des dekorativen Stils macht sich in dem Swanhildevangeliar nun schon dieselbe Art der farbigen Technik geltend, wie in den frühromanischen Handschriften der Pantaleonsgruppe. Wie in dem erwähnten Londoner Lektionar stehen die Bilder auf Gründen, die in ausgesprochenen, satten Lokalfarben, wie in dem Kölner und den beiden Darmstädter Handschriften ausgeführt sind. Es ist die gleiche monumental-dekorative Flächenanlage, von der sich die organischen Formen der Figuren in wirksamster Weise abheben. Das Monumentale liegt bei all diesen Werken darin, daß nunmehr die Figur nicht mehr wie im dekorativen Stil als eine Flächeneinheit mit dem Grunde behandelt wird, sondern daß der Grund als Folie und die Figur als Bild sich scheiden lassen, analog dem Wesen der monumentalen Wand, bei der die Mauerfläche als Folie und nur das autoritativ wirkende Bild künstlerisch spricht. Das neue Empfinden für den Grund als Folie, der die Umrisse der Figur begleitet, äußert sich in der horizontalen Anlage der „Streifengründe" an Stelle derer vertikalgerichtete „Rahmen"gründe nunmehr treten. Auch dazu bietet das Lyskirchener Evangeliar die ersten Ansätze in seiner Mariendarstellung. Eine notwendige Folge davon ist die vertikale Betonung aller Formen etwa in dem Evangelisten des Swanhildevangeliars wie auch der Darmstädter Evangeliare, während noch in dem dekorativen Stil das aus dem räumlich-malerischen Empfinden stammende Breitformat der in Volumen in der Fläche noch betonenden Figuren

vorherrschte. Zugleich damit modifiziert sich auch der Evangelistentypus. An die Stelle der malerisch massigen Gestalten der Evangeliare des Hauptstils, in denen freilich schon immer das Breitspurige des raumheischenden und einnehmenden Illusionismus der Palastschule durch die linearer betonten Typen von Corbie zum Vertikalisieren strebte, wird der schmalere Typus des Gerresheimer Evangeliars in der Pantaleonsgruppe wie im Swanhildevangeliar wieder zugrunde gelegt. Daraus ergeben sich unmittelbare Vergleichsmöglichkeiten zwischen dem Essener Werk und den Kölnern. So etwa zwischen den Matthäus- und Lukasdarstellungen im Kodex 530 und der Swanhild wird man Gleichwertiges leicht herausfinden.

Es soll nun freilich durchaus nicht unausgesprochen bleiben, daß der Stil des Swanhildevangeliars nicht völlig identisch ist mit dem der Darmstädter Werke. Im Gegenteil muß gerade ausdrücklich bei aller Ähnlichkeit im allgemeinen doch auf einen Unterschied hingewiesen werden, der durch den zeitlichen Abstand ja nur zu natürlich begründet ist. Vor allem äußert er sich in der Faltenbehandlung. In Manchester herrscht darin eine noch größere Ruhe und in der noch ganz malerisch empfundenen Innenzeichnung steht der Swanhildkodex dem Lyskirchener Evangeliar bedeutend näher, als dem schon rein linear und zeichnerisch sich durchsetzenden Gewandkurven in Darmstadt. Andererseits zeigen sich aber auch wieder im Matthäus und Markus der Swanhild unverkennbare, energische Ansätze zu dem Stil des 12. Jahrhunderts, der in der Linienkunst des Rogerus seine Vollendung erleben sollte.

Auch im Ornament wirkt der Initialstil des Swanhildkodex noch vorwiegend im Sinne des 11. Jahrhunderts gegenüber den schon ganz romanischen Ranken in Darmstadt. Freilich darf man nicht übersehen wie stark ottonisch gerade die Initialen des sicher schon dem 12. Jahrhundert angehörenden Pantaleonskodex sind. Blattbildungen wie die weißen Blüten im B und L des Swanhildevangeliars mit ihrer schon ganz romanischen Pflanzlichkeit finden sich im Pantaleonskodex nicht einmal vor. Dagegen finden sich im Rahmenornament wieder Beziehungen zu ihm und den Darmstädter Werken. Und gerade hier wieder darf man sich an die Palmette der Emails erinnern bei einem Blatt wie dem Johannes in Manchester.

Das Essener Evangeliar erscheint somit als ein historisch höchst interessanter Vorläufer der frühromanischen Kölner Handschriften. Rein aus der kunsthistorischen Untersuchung heraus muß man ihm

in der Entwicklung der niederrheinischen Malerei eine mittlere Stellung zwischen dem Lyskirchener Evangeliar und den drei Kodizes im Kölner Archiv und Darmstadt einräumen. Seine Entstehung müßte demnach in das letzte Drittel oder gar Viertel des 11. Jahrhunderts fallen, wobei es immer noch als ein merkwürdig stark auf die Kunst hinweisendes Werk zu gelten hätte. Diese kunstkritische Datierung wird unterstützt durch einige nachprüfbare, dokumentarische Belege. Wir wissen von einem Testament der Äbtissin Theophanu in Essen vom Jahre 1056, auf das bereits hingewiesen wurde. Ferner wissen wir, daß jene Swanhild im Jahre 1073 die von ihr gestiftete Kirche in Stoppenberg weihen ließ. Ohne nun im Besitze eines gesicherten Nekrologium gerade für diese Zeit zu sein, können wir annehmen, daß Swandhild vielleicht nicht die unmittelbare Nachfolgerin Theophanus war und sehr wahrscheinlich länger als bis 1073 regiert haben kann. Somit also ergibt sich auch auf diese Weise eine ziemlich gesicherte Entstehungszeit des Evangeliars gegen das letzte Viertel des 11. Jahrhunderts hin. Es ist neben dem Lyskirchener Evangeliar das wichtigste Denkmal des einsetzenden romanisierenden Stils, der in der Pantaleonsgruppe dann schulgemäß ausgebildet wurde.

Im Zusammenhang mit der Einzelfigur des Pantaleon muß noch kurz auf das schon erwähnte Londoner Lektionar Harl. 2889 im Britischen Museum eingegangen werden. Auch für dieses Werk muß sich das Urteil mangels Autopsie auf Haseloffsche Photographie aufbauen[207]).

Gegeben sind die Heiligen Petrus, Paulus, Jakobus, Johannes (Abb. 100 u. 101), sowie die Propheten Jesajas und David in ganzer, das Bild füllender Figur. Diese Heiligen heben sich von denselben in Blau, Grün, Gelb und Rot ausgeführten flachen Gründen ab, wie wir sie aus dem Pantaleonsevangeliar kennen. Die Rahmenornamente weichen etwas von den älteren Kölner und den Darmstädter Handschriften ab. Sie zeigen Geometrisches und Pflanzliches in abwechselnder Folge. Die Gesichtstypen entsprechen durchaus den Kölner Evangelisten; in der Haarbehandlung trifft man die gerollten Locken beim David wieder. Die Technik des Inkarnates mit den Tupfen deckt sich mit der in den Darmstädter Evangeliaren üblichen. Die Gewänder endlich weisen das Unruhige der wehenden und flatternden Zipfel wie im Pantaleonsevangeliar auf. Eine Neuerung, die schon ganz dem Brauche des 12. Jahrhunderts entspricht sind die im Text

verwobenen Szenenbilder, die zwar hier noch dreiviertel der Seite füllen und besonders gerahmt sind. Wegen der ganz realistisch gebildeten Pflanzenornamentik wird man dies Werk mit Gewißheit schon in das vorgerückte 12. Jahrhundert setzen müssen. Auch die Initialornamentik ist bereits vielmehr im Sinne des Romanischen entwickelt, als etwa im Pantaleonsevangeliar, weist aber andererseits auch wieder im Ottonischen Hundeköpfe auf. Man wird das Londoner Lektionar also unbedenklich dem Evangeliar aus St. Pantaleon anschließen können, wie man das Swanhildevangeliar noch dem 11. Jahrhundert angehörend als eine Vorstufe zu diesem wird ansehen müssen. Jedenfalls ist das Londoner Werk eine kölnische Arbeit, während das Evangeliar aus Essen nur viel allgemeiner als niederrheinisch angesprochen werden kann.

Für den kölnischen Schulursprung des Londoner Harleianakodex spricht der Vergleich mit einer Handschrift, die sich wiederum im Kölner Stadtarchiv befindet und aus der Kirche St. Aposteln in Köln stammt. Es ist ein Evangeliar, im Format etwas kleiner als das ebenda befindliche Evangeliar aus St. Pantaleon, aber wie die Kölner Evangeliare einreihig geschrieben und paläographisch mit der Schrift des Pantaleonsevangeliars durchaus verwandt. Für den Kölner Ursprung spricht die Erwähnung von Gereon, Viktor, Cassius, Florentius und Remigius, ferner der maurischen Legion auf Fol. 219b. Nochmals ist Fol. 222 der Tag „in celebratione sociorum martyrorum apud sanctum Gereonem" hervorgehoben. Danach scheint das Evangeliar beim Fehlen einer besonderen Hervorhebung des Tages der Aposteln ursprünglich nicht für die Kirche der Aposteln, sondern für St. Gereon angefertigt worden zu sein. Erst aus späterer Zeit finden sich auf freigelassenen Blättern anhangsweise Eintragungen von Eidesformeln von Klerikern der Kirche St. Aposteln, in deren Besitz es also wohl nachträglich übergegangen sein dürfte.

In der bildlichen Ausstattung vermißt man gänzlich die Ornamentblätter und Evangelistenbilder, die auch nicht ursprünglich etwa vorhanden waren und später ausgelöst worden wären. Sondern der Kodex ist von vornherein nur auf die beiden Blätter der Majestas Domini und der beiden disputierenden Evangelisten Petrus und Johannes auf Fol. 12b und 13a in Gegenüberstellung angeordnet gewesen (Abb. 102). Beide Bilder sind in der in der Kölner Schule üblichen Weise einfach gerahmt. Der Rahmen zeigt keinerlei Ornament wie im Pantaleonsevangeliar, sondern besteht nur aus einem Goldrand,

der von einem dicken Mennigkontur eingefaßt ist. Der Bildgrund ist übereinstimmend mit dem Pantaleonsevangeliar in farbigen Rechtecken angelegt, das äußere davon sattgrün, das innere waschblau. Darin stimmt es ebenfalls mit den beiden Darmstädter Evangeliaren überein. Der bärtige, dunkelbräunliche Christus sitzt auf einem gelben Bogen, der grün und rot eingefaßt und schwarz konturiert ist. Er hebt sich ab von dem dunkelgrünen Grunde, der in Form der Mandorla gestaltet ist. Die Figur ist von einer zweiten Mandorla eingeschlossen, die gelb ist und rote bzw. grüne Konturen hat. Christus sitzt ganz frontal, in den gleichmäßig ausgestreckten Händen Lamm und Friedenstaube, statt des sonst üblich gewesenen Buches, haltend. Die Arme mit den in Medaillons sitzenden Tieren überschneiden die Mandorla. In den vier grünen Zwickeln sitzen die Evangelistensymbole. Christus ist gekleidet in ein weißlich-gelbes Untergewand und braunen Mantel, der mit einer Goldborte besetzt ist.

Ebenfalls tragen die beiden Apostel (Abb. 102) ein weißliches, bläulich durchsetztes Untergewand, das durch blaue Binnenzeichnung schattiert ist, sowie einen Mantel, der bei Johannes dunkelgrau, bei Petrus schwarz gezeichnet ist. Johannes trägt das Spruchband mit dem Beginn des Wortlautes seines Evangeliums, Petrus den goldenen Schlüssel. Sie sind beide unbärtig, Johannes in braunen Locken, jugendlich, Petrus kahlköpfig gebildet. Petrus trägt nicht den üblichen bärtigen Typus, sondern ist bemerkenswerterweise ebenfalls unbärtig.

Ikonographisch weicht die Majestasdarstellung von dem Typus des Christus mit dem Richterbuche ab. Lamm und Taube weisen auf das eucharistische Sakrament und den mit ihm verbundenen inneren Seelenfrieden. Da nun die beiden Apostel dieser Majestasdarstellung unmittelbar gegenüber und in unverkennbar disputierender Haltung dargestellt sind, liegt es nahe anzunehmen, daß sie über die ewige Herrlichkeit Christi seine Verheißung im Sakramente bei ihnen zu sein, „alle Tage bis ans Ende der Welt" und im allgemeinen über die Befriedigung der Seele im Glauben daran sprechen.

Diese Darstellung zweier disputierender Apostel ist gewiß ein früher Fall des Motives, das in den Bamberger Reliefs seine bekannteste Ausprägung gefunden hat. Die Einzelfigur als solche fand sich bereits mehrfach im Harlaiankodex und der Figur des Pantaleon im Pantaleonsevangeliar. Auch der monumentalen Malerei ist dieser Gegenstand nicht fremd, wie die späteren Wandbilder in Oberzell, auf der Reichenau und in Prüfening bei Regensburg beweisen (Abb.

Dehio, Geschichte der deutschen Kunst, I, S. 367). Gerade aber für das Motiv der Disputation findet sich ein monumentales Beispiel in der unmittelbaren Nähe Kölns, in Knechtsteden (Abb. Clemen, Die romanische Wandmalerei und Dehio, I, 367). Hier sind jedesmal drei Aposteln zueinandergesellt und in einem Falle deren zwei. Von ihnen ist der eine jugendlich und unbärtig, der andere alt und bärtig gebildet. Wenn es sich in diesem Falle ebenfalls um Johannes und Petrus handelt, und von den Aposteln verdienen keine anderen mehr als der Lieblingsjünger des Herrn und sein von ihm selber zum Führer mehrfach bezeichneter ältester Jünger die Hervorhebung zu zwei statt wie die andern zu dreien gepaart zu werden — so wäre die Parallele zu der Darstellung im Evangeliar sehr nahegelegt. Fast vollständig aber wird diese ziemlich gleichzeitige Darstellung durch die Verbindung der disputierenden Apostel mit der Majestasdarstellung in der Apsis der Knechtstedener Kirche. Auch dieser Zusammenstellung vom triumphierenden Christus und Disputierenden Aposteln liegt derselbe Gedanke nahe wie er für das Evangeliar angedeutet wurde. Es ist gewissermaßen eine Weiterführung der Ikonographie der Himmelfahrtsdarstellungen: In diesen wird das einmalige historische Ereignis gegeben wie es dem karolingisch-ottonischen Illusionismus mit seinem auf wirklichkeitsgetreuen Anschauung abzielenden Kunstwillen gelegen kam. In jenem wird ein dogmatischer Zustand angedeutet wie er dem dekorativen Symbolismus des 12. Jahrhunderts entspricht, in dem sich die scholastische Theologie auszubilden beginnt und schon so durchgedachte Bildgelehrsamkeit zu bieten hat wie sie die Wandbilder von Schwarzrheindorf repräsentieren.

Stilistisch verbindet die stark in Anwendung kommende Binnenzeichnung die beiden Bilder des Evangeliars aus St. Aposteln eng mit dem Kodex aus St. Pantaleon, den Handschriften in Darmstadt und darüber hinaus mit dem Lyskirchener Evangeliar. An dieses letztere erinnert zumal der dunklere Gesamtton, besonders in dem mehr malerisch durchgeführten Christus. Es ist aber kein Zweifel, daß das Apostelnevangeliar zeitlich den anderen genannten Handschriften näher steht und wie diese 1120—1130 entstanden sein dürfte. Noch über das Lyskirchener Evangeliar hinaus beweist die Technik des Christusbildes einen vollen Nachklang der Traditionen des Evangeliars aus St. Gereon, das sich ebenfalls im Kölner Archiv befindet und fast hundert Jahre vorher entstanden ist. Bezeichnend aber für den Wandel vom malerischen Stil des 11. zum zeichnerischen

des 12. Jahrhunderts ist der Mangel an Modellierung in den Fleischteilen. Die Art wie hier Gesicht, Hände und Füße zwar nicht bloß im Pergament ausgespart, aber doch nur leicht mit hellem Gelb getönt sind, erinnert an den großen Gregor im Stuttgarter Fol. 21, an den auch der kahle Schädel des Petrus und die Büschelhaare gemahnen. Im Gewandstil zeigt sich allenthalben die engste Verwandtschaft mit den Kölner Arbeiten des 12. Jahrhunderts, so daß an einer Entstehung des Evangeliars in der Schule des Kodex aus St. Pantaleon, in der Harlaianer- und der Darmstädter Handschriften nicht zu zweifeln ist.

Hingewiesen aber sei außer auf die ikonographische Ähnlichkeit mit Knechtsteden auch auf die nahe stilistische Verwandtschaft. Es ergibt sich aus diesem Umstande eine ziemlich enge Berührung der niederrheinischen Buch- und Wandmalerei, wie aus der Verwandtschaft des Bordürenornamentes des Pantaleonskodex eine enge Beziehung zur Emailmalerei hervorgeht. Die Knechtstedener Künstler waren demnach höchstwahrscheinlich von Kölner Herkunft. Wichtiger aber ist es, daß wir in den Einzelheiligen der Handschriften in Köln und London bei ihrer engen Verwandtschaft im Motiv wie in der Ausführung den unzweideutigen Beweis eines engen Zusammenhanges von Miniatur- und Monumentalmalerei und einer höchst wahrscheinlichen Abhängigkeit jener von dieser vor uns haben.

Bei dem auch jetzt wieder eklektischen Verfahren der Kölner Malerei darf und muß der historische Beurteiler noch mit anderen Einwirkungen rechnen, die außerhalb der immanenten Entwicklungsmöglichkeit liegen. Der plötzliche und überraschende Fortschritt vom Lyskirchener Evangeliar zum Pantaleonskodex und den Darmstädter Evangeliaren liegt doch nur teilweise im Funktionieren der an den neuen Anregungen der Maaskunst und Emailmalerei sich neu orientierenden Tradition, sondern verrät auch deutlich das Vorhandensein von einer Strömung des an anderer Stelle ausgebildeten vollromanischen Miniaturenstils. Es fragt sich, ob ein bestimmter historischer Vorfall damit in Zusammenhang gebracht werden kann. Schon bei der Schulgründung fiel der plötzliche Schritt von einer unbestimmten und wechselvollen Überlieferung zur Schöpfung des organischen und disziplinbewußten Schulstils auf und konnte mit dem persönlichen Einwirken des Everger in Verbindung gebracht werden. Etwas ähnliches scheint bei der Neubelebung in der frühromanischen Zeit stattgefunden zu haben unter Erzbischof Friedrich,

der von 1099 bis 1131 regierte. Auf ihn geht ein Lektionar zurück, das sich in der Kölner Dombibliothek befindet. Ob dieses Werk der Kölner Kunst angeschlossen werden kann oder in welchem Verhältnis es zu ihr steht, kann erst nach einer eingehenden Beschreibung und historisch kritischen Prüfung entschieden werden.

Lektionar des Erzbischofs Friedrich

Dombibliothek Fol. 59.

Größe 34 × 26,4 cm. Düsseldorfer Katalog. Jaffé-Wattenberg 14 bis 21. Hieronymi epistolae et opuscula. Das Lektionar ist entgegen dem Kölner Brauch in zwei Kolumnen geschrieben.

Fol. 1 (Abb. 103) ist von einer ganzseitigen, gedankenreichen Darstellung erfüllt: Ein breiter Rand, umzogen von einem gelben Streifen mit grüner Inschrift: „Perpes amatorum dilector, Christe, tuorum (In te presul amat tuba, quod symmistica clamat). Quod non lex promit, libris et corde recondit. Hinc dulci gusti, quod ruminat, exhibet artu." Dieser Streifen, grün nach außen, rot nach innen umzogen, bildet den Rahmen. Zwischen ihm und einem breiten roten Innenstreifen sind in Brustbildern angeordnet oben Johannes der Täufer und Moses, unten Judas und Malachias, links Petrus, Paulus, Jakobus, Johannes, Matthäus. Rechts David, Jesajas, Jeremias, Hesekiel, Daniel. In dem großen Eckmedaillon mit gelbem, von Inschriften erfülltem Rand, rot umzogen und schwarz konturiert die vier Kardinaltugenden. Die Stärke in blauem Panzerkleid mit rotem, weißpunktiertem Schild als Krieger gebildet. Die Klugheit in rosa Kleid, seegrünem Mantel und mit hellblauer Schlange. Die Gerechtigkeit in sattgrünem Rock mit blauen Aufschlägen und goldener Wage. Die Mäßigkeit in rotbraunem Gewand, grünem Schultermantel und mit dem irdenen Gefäß in der rechten Hand. Die Propheten und Apostel sind bärtig, und Johannes und Daniel unbärtig. Sie haben schmale Köpfe und ältliche Gesichter von byzantinisierendem Typ. Das Inkarnat ist sehr sorgfältig modelliert. Graue und braune sorgfältig frisierte Spitzbärte. Alle halten in gleichmäßiger Weise Schriftbänder. Inmitten des Bildganzen thront Christus und unter ihm der Erzbischof. Christus ist bärtig mit grauem, schön gemalten kastanienbraunem Haupthaar und hellerem Bart. Die Rechte ist segnend erhoben, die Linke hält das Spruchband, das breit über den Schoß fällt. Darauf die Inschrift: „Si quis deliget me, sermonem meum ser-

vabit et pater meus diliget eum et ad eum veniemus et mansionem apud eum faciemus." Seine Kleidung besteht aus hellbraunem Leibrock, hellbraunem Schultertuch, waschblauem Übergewand. Die Fleischteile sind rot modelliert mit schwarzen Konturen an den Gliedern. Christus sitzt auf einer hellbraunen Holzbank mit grünem Tuche bedeckt. Unter ihm thront in ebenfalls ganz frontaler Haltung der Erzbischof, ein Schriftband haltend mit der Inschrift: „Quomodo dilexi legem tuam, Domine, tota die meditatio mea est." Er ist gekleidet in blaue Alba, helles Übergewand, dunkle mit Goldpunkten besetzte Kasel und grauem Pallium. Über ihm ein auf romanischem Blattkapitell ruhender Bogen mit der Namensinschrift. In den Zwickeln Kirchenbauten. Neben dem Erzbischof stehen in rosafarbigen Kisten Bücher in Blau, Rot, Gelb. Der Grund der beiden mittleren Bildteile ist waschblau.

Das Ganze stellt also wohl den Erzbischof dar als Gottesgelehrten, umgeben von den Bildern der Autoren des Alten und Neuen Testaments. Dazu die personifizierten Grundsätze des praktisch sittlichen Lebens. Es ist also verherrlicht die christlich-theologische Weisheit und ihre sittliche Anwendung auf das Leben sowie auch der Erzbischof als ihr Nacheiferer und Förderer unter Gottes Leitung.

Fol. 1b. Initial N, J. Die Balken sind rot gefüllt und weiß gerandet oder vielmehr im Pergament ausgespart. Darin sitzen rote Ringel der Verzierung. Auf blauem und grünem Grunde ausgesparte Blattranken mit Mennig umzogen und Goldblätter. Oben im Ausläufer des J noch einmal Bandwerk mit Rankenansätzen auf waschblauem Grunde. — Die Textinitialen sind rot.

Das Hauptblatt des Friedrichlektionars fällt aus dem Herkommen der Kölner Schule zweifellos gänzlich heraus und findet in der zeitgenössischen Neubildung des frühromanischen Stils nur sehr bedingte Analogien. Schon die Doppelkolumne ist unkölnisch und ebenso weist der theologisch spintisierende Inhalt eher auf Süddeutsches. Es liegt freilich nahe, daß der Erzbischof einen genau definierten Bildauftrag gegeben habe, wobei denn der Vergleich mit Everger sehr bezeichnend für die gewandelte Auffassung beider Epochen ist. Um 1000 das zerknirschte Bewußtsein vom Staube aller Kreatur, um 1100 die triumphierende Gewißheit der geistigen Beherrschung des Seins durch die scholastische Gott- und Welterkenntnis. Es äußert sich darin ein ähnlicher Entwicklungsprozeß des Geistigen wie im rein Künstlerischen. In der frühottonischen Zeit steht jeder

Ausdruck noch unter der formalen Gewalt des Erlebnisses, in der romanischen Zeit muß der Ausdruck seine formale Beherrschung durch Linien, Flächen und Farben als materieller Wirklichkeiten erleben. Nun stammte tatsächlich Friedrich selber aus Süddeutschland, so daß es nahe liegt, er habe nicht nur seine eigenen Gedankenzüge dorther bei der literarischen Abfassung des Themas entnommen, — Rupert von Deutz, der für das Inhaltliche der Schwarzrheindorfer Bilder verantwortlich ist, tritt erst später in Wirksamkeit — sondern sich auch eines süddeutschen Künstlers bei der Ausführung bedient. In Köln findet sich eine verwandte Darstellung erst in dem Miszellaukodex aus St. Pantaleon in Düsseldorf, der erst ein Jahrhundert später entstanden ist. Was allenfalls an Köln denken lassen könnte, wäre vor allem der thronende Christus, der im Motiv so sehr mit der Platte des Rogerus von Helmershausen im Kölner Kunstgewerbemuseum übereinstimmt. Die Figur des Lektionars ist nun eher breit, gedrungen, untersetzt, während in Köln ein länglicher und schmaler Typus vorwiegt, wie er gerade in den gleichzeitigen Darmstädter Arbeiten erscheint. Eher schon ließe sich dieser Christus mit entsprechenden Emailplatten vergleichen. Sein Gesichtstyp entspricht allerdings dem Kölner, und es sind vor allem jene langen, morosen, mit byzantinisierenden Bärten versehenen Gesichter und Köpfe der Brustbilder, die an die Evangelisten in Darmstadt denken lassen könnten. Es finden sich auch im Technischen gewisse, mitunter selbst stärkere Analogien, auf die auch Clemen hinweist[202]). „Die Zeichnung hat noch das Breite der älteren Malerei, nur in der Justizia etwa macht sich die leichte Modulation der Körper schon geltend." So finden sich in der Inkarnatbehandlung die in den Darmstädter Handschriften und dem Pantaleonskodex so ausgiebig verwandten Flecken und Tupfen auf den Wangen und der Stirn. In der Gewandbehandlung dagegen finden sich die Gewohnheiten der Darmstädter Blätter mit ihrem stark den Eindruck bestimmenden Falteneinzeichnungen durch Tuschlinien nicht vor, sondern diese Gewänder sind noch breit und flächig, wie etwa noch im Lyskirchener Evangeliar. Vor allem aber ist der Gesamteindruck des Blattes entschieden unkölnisch. Nicht daß die starken Lokalfarben, Blau, Grün, Rot, Gelb an sich zu dieser Zeit noch überraschen könnten. Aber wo sie in Köln auftreten, merkt man ein gewisses Zögern in ihrer Verwendung. Im Friedrichlektionar aber handelt es sich offenbar um einen Meister, der gewohnt ist, stark wirkende Lokalfarben autorativ nebeneinander zu stellen. Es scheint

ein Maler zu sein, für den die Kölner Tradition mit ihren malerischen Reminiszenzen und Hemmnissen nicht mehr zurückhaltend wirkt, weil er längst gewohnt ist, in einem ganz dekorativen Farbenspiel zu sehen. So dürfte es nicht schwierig sein, den Kreis zu bestimmen, aus dem der Meister des Friedrichslektionars hervorgegangen ist. Ein Blick auf das ähnlich aufgeteilte Blatt der Glorifikation Mariä im Liber matutinalis aus Kloster Scheyern beweist den engen Zusammenhang des Friedrichblattes mit dieser Kunst. Hier treffen wir dieselbe Zerlegung der Bildfläche an, deren Einheit nicht mehr wie stets und unnachgiebig in Köln optisch verwirklicht ist, sondern nur noch im gedanklichen Programm existiert und der dekorativen Farbenverteilung. Aus der Beschreibnng Damrichs[203]) geht auch die farbige Übereinstimmung hervor.

Gegenüber dieser fortgeschrittenen zeichnerisch-dekorativen Tradition ist es wohl nicht möglich, das Friedrichlektionar als ein einheimisches, aus der Kölner Kunst herausgewachsenes Werk anzusehen. Aber es dürfte sich so verhalten, daß der Erzbischof durch sein Lektionar der Kölner Entwicklung, die sich längst nach neuen Anregungen umsah und sie größtenteils in der Emailmalerei und der Maaskunst zu finden strebte, auf dem Wege zum zeichnerisch-monumentalen Stil einen mächtigen, befruchtenden Antrieb gab, so daß die natürliche Weiterbildung schneller verlaufen konnte. Der Vorgang ist ja durchaus nicht vereinzelt, wenn man an den Gerokodex und das Hillinusevangeliar zurückdenkt. Wie sich später in einem für die europäische Kunst viel bedeutsameren Falle der ebenfalls aus Oberdeutschland herkommende Stephan Lohner an die von ihm angetroffene burgundisch-niederländische Überlieferung anschloß, so verfuhr auch der Meister dieses Lektionars. Er hat die waltenden technischen und ikonographischen Einzelheiten übernommen, ohne allerdings dabei so völlig im Kölnischen aufzugehen, wie etwa der Meister des Bamberger Evangeliars, dessen Werk bei allem Verwerten fremden Gutes doch eine unverkennbar kölnische Arbeit blieb. Das kann man beim Friedrichkodex nicht behaupten, sicher aber ist, daß diese Handschrift einen sehr starken Einfluß auf die Ausbildung des neuen Stils gewonnen hat. Da sie zeitlich wohl kurz nach dem Regierungsantritt des Erzbischofs entstanden sein wird, so darf sogar vermutet werden, daß sie den entscheidenden Anstoß zu der neuen Entwicklung gegeben hat, die zwar vorbereitet war durch das Lyskirchener Evangeliar und im weiteren Sinne auch durch das der

Swanhild von Essen, die aber ohne dieses antreibende Beispiel sich wohl langsamer und weniger entschieden vollzogen hätte.

So augenfällig und zwingend die Zusammenhänge der Gruppe von St. Pantaleon mit der älteren Kölner Kunst auch sind, so müssen sie doch schon als ausgesprochen frühromanische Werke gekennzeichnet werden. Das Wesentliche zum vorhergehenden Stil mit seinen Überresten des karolingischen Illusionismus und der rein malerischen Technik ist der entschlossene Schritt zur flächenhaften Kunst und zu Formen, die ursprünglich vom Kontur ausgehend über die Binnezeichnung zu einer rein linienmäßigen Auffassung gelangen. Denn auch da, wo farbige Flächen nunmehr zusammenklingen, ist es wesentlich die Linie, die den Eindruck bestimmt. Trotzdem aber und trotz der dekorativen Aufteilung der Gründe in der das Monumentale der Figuren unterstreichenden Längsrichtung, zeigen doch diese frühromanischen Werke noch durchaus einen ottonischen Gesamtcharakter. Das gilt zunächst für Äußerlichkeiten, wie die liturgische Einrichtung der Bücher und für die Ikonographie, aber auch für die Technik und den Stil. Dabei fällt das Fehlen jeglicher Szenenbilder auf, die in Köln ja stets selten waren. Wenn man nun den Blick auf die gesamte deutsche Entwicklung richtet, die gerade im 12. Jahrhundert sich zum guten Teil am Niederrhein abspielt, so bemerkt man das fortschreitende Absterben der südwestdeutschen Kunst, die im 11. Jahrhundert die Führung hatte, als das wichtigste und folgenreichste Ereignis. Gerade in dieser Zeit einer allem Anscheine nach außerordentlich reichentfalteten Maltätigkeit in Köln nimmt die südwestdeutsche Produktion stetig ab, die zu Beginn des 12. Jahrhunderts eigentlich nur noch ein charakteristisches Werk aufzuweisen hat, das Pariser Lektionar lat. 17 325[204]). Auch dieses Werk hat schon alle Kennzeichen des Romanischen, ist aber genau wie die genannten Kölner Handschriften noch innig mit der vorangehenden Kunst verknüpft. Obschon auch dieses Werk in der liturgischen Anordnung, wie in der szenischen Ikonographie, wie in der Kreuzigung und dem bärtigen Majestaschristus Ähnlichkeiten mit dem Lyskirchener Evangeliar aufweist, noch stark ottonisch anmutet, muß es doch wegen der dekorativen Gründe und der farbigen Technik unbedingt dem 12. Jahrhundert zugewiesen werden. Seine Rahmung stimmt ganz mit den späteren kölnischen Arbeiten überein. Sie ist in breiten, grünen und blauen Längsstreifen und die Goldgründe herum ausgeführt. Man sieht, wie auch diese südwestdeutsche Kunst

in einer ganz parallelen Entwicklung einen Fortschritt im Sinne der neuen Kunst sucht. Aber weder hier noch in Regensburg, dessen Entwicklung von Salzburg aufgenommen und weitergeführt wird, kommt es zu einer lebensfähigen, neuen Gestaltung, die in Köln vermöge der neuaufkommenden Emailmalerei und der günstigen Entfaltungsmöglichkeiten der Maaskunst allein zu erklären ist. Das ist der Vorzug des eklektischen Arbeitens, der an diesem günstig gelegenen Treffpunkt der westeuropäischen Handels- und Kulturwege gegeben war. Und die Parallele zu Salzburg bietet sich im 12. Jahrhundert fast unter demselben Aspekt wie die zu Regensburg im 11. Jahrhundert. Das Gemeinsame liegt in dem dauernd betonten konservativen Charakter, der aber stets einen fruchtbaren Ausgleich mit der lebendigen Kunst sucht. Es sei zum Vergleich wenigstens auf das Salzburger Liutoltevangeliar in Wien hingewiesen[205]) (Kodex 1244). „In seiner ganzen Haltung erinnert es an die Prachthandschriften des 11. Jahrhunderts, deren Einfluß auch tatsächlich in verschiedenen Einzelheiten zu beobachten ist. Die Evangelistenbilder entsprechen den Kompositionen der beiden Evangelienbücher des 11. Jahrhunderts[206]). In diesem Liutoltevangeliar sind die Beziehungen zum ottonischen Stil sogar viel stärker als in dem bedeutend früher entstandenen Swanhildkodex, da ihm selbst die ganz romanischen Längsgründe in den ausgesprochenen Lokalfarben fehlen, obschon es nach Swarzenski erst um 1150 entstanden ist. „Es ist eine Kunst, die auf ornamental-lineare Stilisierung ausgeht und als solche im Gegensatz zu der malerischen Richtung der Admonter Bibel steht." Mit diesen Worten deutet Swarzenski für Salzburg eine ähnliche Entwicklung an, wie sie in Köln in dem Übergang aus dem malerischen Stil des 11. Jahrhunderts zum zeichnerischen im Beginne des 12. Jahrhunderts festgestellt werden konnte. Eine ähnliche Parallele zur Kölner Entwicklung bietet das Evangeliar aus Vorau[207]). Es steht noch dem großen Hauptwerk der Salzburger Malerei näher, dem Antiphonar von St. Peter und dürfte um 1162 entstanden sein. Hier erst finden sich die Längsgründe in Lokalfarben und ebenso eine Randornamentik, die den Kölner frühromanischen Handschriften verwandt ist. Dergleichen allgemeine Übereinstimmungen lassen sich auch für die Gewandbehandlung im Darmstädter Kodex 508 feststellen, mit dem das Vorauer Evangeliar den bärtigen Lukas gemeinsam hat. Jene Längsanordnung der Streifen wird also in Salzburg erst viel später aufgenommen und tritt erst mit dem Seitenstetter Evangeliar

allgemein in Übung, das vielleicht erst nach 1200 entstanden ist[208]).

Neben Salzburg bieten noch Vergleichsmöglichkeiten mit der Kölner Entwicklung nordfranzösische Handschriften, wie die Bibel von St Amand, aus deren Umkreis vielleicht die frühesten Anregungen für das Swanhildevangeliar stammen[209]). Diese dem 12. Jahrhundert angehörende zweibändige Bibel größten Formates zeigt gegenüber dem Sakramentar von St Bertin und St Omer den charakteristischen Initialstil der frühromanischen Zeit in satten, tiefen Farben, mit Schwarzlotstrichen. Wie in den zeitlich näherstehenden Kölner Evangeliaren tritt Waschblau, Karminrot, Tiefgrün auf. Was nun für die Entstehung im 12. Jahrhundert auffallend ist und wieder eine gewisse Analogie zu Köln bietet, ist der Umstand, daß auch in diesem Werk, weil es aus einer ähnlichen Tradition erwachsen ist, die Technik noch ziemlich malerisch entsprechend der des 11. Jahrhunderts ist und noch nicht so sehr die dekorative Art des Pantaleonskodex angenommen hat. Seine Evangelisten dagegen nähern sich viel mehr dem romanischen Stil als die Szenenbilder und sind viel bedeutender, vielleicht auch von anderer Hand gemalt.

Während nun aber Swarzenski keinerlei Zusammenhang feststellen kann, zwischen der umfangreichen Malerei Salzburgs im 12. Jahrhundert und der des 11. sind wir in Köln in der glücklichen Lage, eine ununterbrochen fortlaufende Linie vom Ende des 10. bis in die Mitte des 12. Jahrhunderts, also über einen Zeitraum von 160 Jahren hin aufweisen zu können, in dem sich die ausschlaggebenden Faktoren der deutschen Kunst bis zu ihrer endgültig ausgebildeten Sonderart aus dem Gemisch der Völkerwanderungszeit und des karolingischen Universalreiches herausgebildet haben. — In Salzburg „klafft also zwischen den Werken des hochromanischen Stils und denen des 11. Jahrhunderts eine Lücke, die ohne weiteres nicht zu überbrücken ist." In Köln dagegen geht die Entwicklung aus dem ottonischen Übergangsstil kontinuierlich weiter in den ausgebildeten und gültigen Stil des früheren Mittelalters, das Romanische.

Ehe die letzte Entwicklung der romanischen Buchmalerei, die streng genommen nicht mehr in dem Begriff der ottonischen Kunst einbezogen werden kann, angedeutet werden kann, soll zunächst eine Gesamtwürdigung der Kunst des beginnenden 12. Jahrhunderts und der Buchmalerei in ihr versucht werden. Es wird sich dabei ergeben, daß auch aus dem Zusammenhange der übrigen Kunstzweige

heraus, die zeitliche Stellung der romanischen Kölner Handschriften nur ins 12. Jahrhundert versetzt werden kann.

Bei dem Evangeliar aus St. Pantaleon in der Kölner Stadtbibliothek war es möglich, den Zusammenhang mit der Emailmalerei ganz unmittelbar festzustellen. Bei einem weitergeführten Vergleich der frühromanischen Handschriften mit der um 1100 sich belebenden und an das Kloster St. Pantaleon geknüpften Malkunst ergibt sich nun ein deutlich verfolgbarer Übergang alles Typischen und Ikonographischen, ja selbst des Technischen und Stilistischen aus der Miniatur in das Email. Die vorhandenen Denkmäler sind glücklicherweise zahlreich genug, um diesen historischen Vorgang belegen zu können. Es handelt sich dabei zunächst um eine Schmelzplatte in St. Severin in Köln, die den thronenden Erzbischof Severin in einer Auffassung darstellt, die dem Majestastypus der Handschriften entspricht[210]). Die Übernahme aus der Buchmalerei liegt auf der Hand, wenn man nur die Darmstädter Blätter vergleicht. Fraglich ist nur, ob nicht beide Kunstzweige aus der gleichen Quelle gemeinsam geschöpft haben, die nur die Monumentmalerei sein könnte. Für jene in ganzer Figur gegebener Darstellung des heiligen Gregor im Stuttgarter Gereonsevangeliar, die aus der Haltung der Kölner Kunst so sehr herausfällt, dürfte das Vorbild unbedenklich in der monumentalen Heiligendarstellung von der Art der Werdener Kirche anerkannt werden. In ähnlicher Weise verbürgen die großen Fresken in Oberzell einen sicheren Zusammenhang mit der Reichenauer Buchmalerei, bei dem eine Führung durch die Monumentalmalerei wohl vorausgesetzt werden darf. Das Jüngste Gericht etwa enthält alle als Vorbilder möglichen Motive für die südwestdeutsche Kunst der Miniatur. Der bartlose Christus in der Mandorla, die als Evangelisten verwendeten Ältesten, die im figürlichen Stil sich völlig deckenden Auferstehenden und endlich die ganz symbolische, unhistorisierende Kreuzigung. Für Köln ist das Vorhandensein einer ähnlichen monumentalen Darstellung für die Majestas wenigstens gesichert. Sie befand sich in der Apsis des ältesten, im Hillinuskodex abgebildeten Petersdomes, und man darf annehmen, daß sie sich an dieselben karolingischen Vorbilder anschloß wie die Blätter der Kölner Evangeliare. Darf man das Verhältnis der Monumentalmalerei zur Buchkunst gleich dem Verhältnis der Tafelmalerei zum Holzschnitt im späteren Mittelalter in analogischen Vergleich rücken, so darf behauptet werden, daß wie hier die monumentale Darstellung führend

voranging, was Worringer überzeugend nachwies[211]), so auch für diese ältere Zeit ein gleiches Verhältnis bestanden hat, zumal die Kreuzigungsdarstellungen der Kölner Miniaturen entsprechend in ihrem symbolisch andeutenden und nur das Notwendigste zusammenfassender Weise ganz der monumentalen Kreuzigung in Oberzell, die offenbar der allgemein verbreitete, auf Byzanz zurückkehrende Typus war. Wenn somit also mit der Führung einer heute nur noch hypothetisch vorhandenen Monumentalmalerei und einer Übernahme ihrer Vorbilder durch Miniatur und Email in gleicher Weise gerechnet werden muß, so ändert das nichts an dem unmittelbaren Zusammenhange dieser beiden Kunstgattungen. Der Zusammenhang der Kreuzigung der früheren Eilbertusarbeit etwa im Kölner Kunstgewerbemuseum mit denen der Miniatur ist ersichtlich. Die Bischofsplatte in St. Severin schließt sich auch im Technischen und Künstlerischen an. Ein Vergleich etwa zwischen der Majestas nnd Kreuzigung des Hitdaevangeliars und derselben Darstellung im Lyskirchener und dem Darmstädter Evangeliar zeigt nun auch, wie es denn für die ganze Entwicklung gilt, deutlich den Fortschritt von der vorwiegend malerischen Auffassung zu einer Technik, die in dem Kölner Email und seinen Verwandten zwanglos in die andere Kunstart übersetzt sind. Auch die Rahmenornamente der Darmstädter Handschriften verraten genau wie das Pantaleonsevangeliar ihren Zusammenhang mit Emailarbeiten, ohne indes so weit wie dieses zu gehen, das unbedenklich die Matrizen selber abzudrucken scheint. Was nun für die Majestas und Kreuzigung gilt, geht auch überzeugend aus einem Vergleich der frühromanischen Handschriften für die Evangelisten auf dem großen Eilbertusschrein hervor. Es genügt hier darauf hinzuweisen, wie die Evangelisten und ähnliche Darstellungen sitzender, schreibender und gestikulierender Ältesten, Apostel und Heiligen mit der Miniatur zunächst im Motivischen übereinstimmen. In Betracht kommen der Reihe nach das sicher früh anzusetzende Emailkreuz des Kölner Kunstgewerbemuseums und die nach Falke um 1135 zu datierenden Schmelzaltäre in München-Gladbach von demselben Eilbert, der große Mauritiusschrein, in Siegburg vom selben Eilbert um 1135 gefertigt, wie der Berliner Eilbertaltar um 1150[210]). Das byzantinisch Morose der Gesichter bringt besonders der Wiener Eilbertaltar um 1130, der also in die Nähe des Kölner Kruzifixus zu rücken sein dürfte. Aber über das bloß Motivische hinaus, ergibt der Vergleich wichtigere Analogien im Künstlerischen und sogar im handwerklich Technischen.

Wenn man wieder von den rein malerischen Kölner Bildern ausgeht, läßt sich deutlich verfolgen, wie zunächst die Typen der Kölner Evangelisten im Stuttgarter Gereonsevangeliar dem südwestlichen dekorativen Geschmack angepaßt werden, um dann im frühromanischen Stil deutlich den Anschluß an den beginnenden zeichnerischen Stil zu suchen. Mit diesem verglichen bedeuten die Darstellungen der Emails dann nur noch eine sinngemäße Übersetzung in die andere Technik. Setzt diese schon an sich eine flüssige Abgrenzung der Farbfelder durch das Schmelzverfahren voraus, so läßt sich andererseits auch in diesen frühesten Emails noch das Beziehungsreiche zu einer Kunst nachspüren, die sich erst langsam, schrittweise und unter ständigem innerlichen Vorbehalten aus den vertrauten malerischen Gewohnheiten in den neuen Stil hinüberarbeitet. Gerade die nur in Vorzeichnung ausgeführten Evangelisten des Darmstädter Kodex 508 gewähren einen interessanten Einblick in den künstlerischen Zwiespalt und Kampf jener Übergangsgeneration. Diese Vorzeichnungen zeigen, wie das Zeichnerische bereits dem Künstler als Ziel in einer Stärke vorschwebt, die, um es antithetisch einmal etwas übertrieben zu formulieren, bereits an dem Fridericus im Xantener Altar von 1160 oder noch schärfer zugespitzt im Vergleich zu Hitda oder dem Gundoldevangeliar an Rogerus von Helmershausen denken lassen kann. Das Verhältnis von Email und Miniatur läßt sich etwa so umschreiben, daß alles Ikonographische vorwiegend aus der älteren Buchmalerei übernommen wird, daß aber die Technik und der Farbpinsel dieser Kunst durch die neue Emailmalerei ihre Wege gewiesen erhält. Daraus folgt, daß von diesen Blättern im Kölner Stadtarchiv und Darmstadt aus die neue Entwicklung betrachtet werden muß und nicht von Arbeiten wie dem Kodex aus St. Martin in Brüssel, der diesen frühromanischen Werken gegenüber einen Reaktionsfaktor malerischen Illusionismus bedeutet. Andererseits aber sind die Wechselwirkungen von Miniatur und Email so vielseitig, daß einmal eine genaue Scheidung zwischen ihnen nicht möglich ist, sodann aber daraus zu entnehmen ist, daß Eilbert und die neue Schmelzkunst nicht ahnenlos und ohne Vorgänger dastehen, sondern als die konsequenten Fortsetzer einer malerischen Entwicklung angesehen werden müssen, die in Köln seit dem Beginn einer Kunstentfaltung auf dem Trümmerfelde der Völkerwanderung im Bereiche der karolingisch-antiken Universalreichskunst bis zur Ausbildung der rassentümlichen Sonderarten des Deutschen und Französischen nie unterbrochen

wurde. Die Frage nach der führenden Kunst, ob Monumental oder Miniaturmalerei, die für das 10. und 11. Jahrhundert zugunsten der ersteren nur vermutungsweise entschieden werden kann, erhält eine klare Bestätigung in diesem Sinne seit der Mitte des 12. Jahrhunderts kraft der erhaltenen Denkmäler. Die monumentalen Wandmalereien der Unterkirche in Schwarzrheindorf stehen mit einem Male als etwas Vollendetes da, das aber an sich nicht ohne Vorgänger gedacht werden kann. Aber nur vermittels der Kölner Buchmalerei können wir uns ein Bild der Tradition rekonstruieren, die zu diesem Ergebnisse führte. Die vier Evangelisten zwischen den Fenstern, die an ihren Schreibpulten sitzen, Matthäus und Lukas mit aufwärts gewandtem Blick, sowie auch der in der Apsis thronende Heiland haben sich zweifellos an monumentale Vorbilder angeschlossen, die uns heute nur noch nach den Miniaturen zu beurteilen möglich sind. Wie schon für die Emailarbeiten ergibt sich auch für diese Majestas und Evangelistenbilder der Zusammenhang mit den frühromanischen Handschriften ohne jede gewaltsame Zurechtrückung des vorhandenen Materials. Hier ist auch der stilistische Zusammenhang nahe genug, um zu erweisen, daß die Darmstädter Kodizes nicht viel früher entstanden sein können als die Schwarzrheindorfer Wandmalereien, die zwischen 1151 und 1156 sicher zu datieren sind. Gerade auf diesem stilistischen Zusammenhang weist auch Clemen[213]) hin, indem er urteilt: „Die Bilder des Schreibers und der vier Evangelisten in dem Darmstädter Kodex 530 geben in der höchst sorgfältigen Zeichnung mit den übereinandergeschlagenen Beinen, dem Durchmodellieren der Glieder durch die Gewandung eine Parallele zu den Evangelistenbildern in der Hauptapsis in Schwarzrheindorf". Darüber hinaus wird man in einer Darstellung wie der Verkündigung in Methlar bei Dortmund[214]) bei aller stilistischer Verschiedenheit im Ikonographischen wie in dem impetuosen Motiv des Gabriel doch die Traditionen der älteren Kunst wie etwa im Hitdaevangeliar verspüren. Auch hier wieder tritt der historische Überlieferungswert der Kölner Buchmalerei zutage, der sich selbst noch in dem an älteste nordfranzösisch-karolingische Ahnen erinnernden Stil der langgezogenen Figuren der erst um 1180 entstandenen Brauweiler Fresken zu erkennen gibt. Die Entwicklung dichtet und schließt sich allerorten.

Es bleibt noch hinzuweisen auf den weiteren Verlauf der Kölner Buchmalerei, die nunmehr bis zum Anbruch der Gotik nur noch im Zusammenhang der gesamten Malerei betrachtet werden kann. In

Matthäus

Abedinghover Evangeliar. Berlin, Kupferstichkabinett 78 A. 3

Lukas

Abedinghover Evangeliar. Berlin, Kupferstichkabinett 78 A. 3

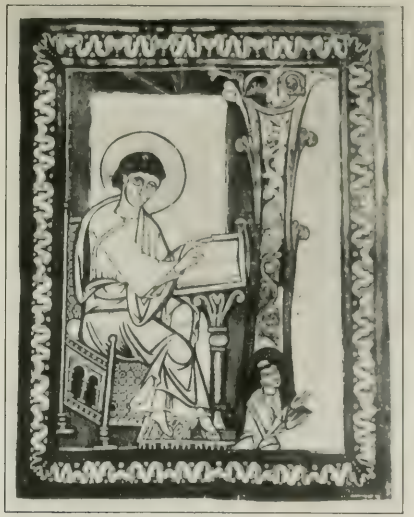
Johannes

Abedinghover Evangeliar. Berlin, Kupferstichkabinett 78 A. 3

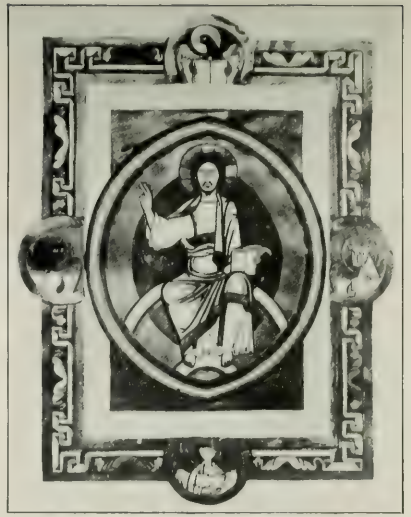
Gregor
Sakramenta. Freiburg, Universitätsbibliothek ms. 360a

Markus
Evangeliar in Upsala

Majestas Domini
Darmstadt, Landesbibliothek Nr. 340



Lukas
Darmstadt, Landesbibliothek Nr. 340



Majestas Domini
Darmstadt, Landesmuseum Nr. 508

Lukas
Darmstadt, Landesmuseum Nr. 508

St. Phanteon
Köln, Stadtarchiv 312a

94

Johannes
Köln, Stadtarchiv 312a

95

der bislang noch nicht genügend gesichteten Masse von Werken des späteren 12. und beginnenden 13. Jahrhunderts kann das Material nicht in dem breiten Umfange herangezogen werden, wie es für die eigentliche ottonische Zeit möglich war. Eine erschöpfende Darstellung der hochromanischen Malerei liegt dieser Studie um so ferner, als sie weder zur Klärung der ottonischen Kunst beiträgt, die Gegenstand dieser Untersuchung war, noch auch ohne eine Einstellung neuer Probleme zu bewerkstelligen wäre, die eine methodisch ganz anders gerichtete Sonderforschung nötig machen würde.

Für das Weiterleben der malerischen Traditionen über den neuen Stil der Gruppe von St. Pantaleon hinaus ist da interessant eine Handschrift in Brüssel, das Evangeliar Ms. 9222, das im Katalog der Königlichen Bibliothek genau beschrieben ist[215]). In seinen Szenenbildern ist zwar die Auswahl und Anordnung des Pariser Sakramentars und des Hitdaevangeliars aufgegeben. Die Anfertigung für die Kölner Martinskirche ist durch die Darstellung des Todes dieses Heiligen — eine ikonographische Neuerung gegenüber dem streng geschlossenen biblischen Kreise der ottonischen Zeit — genügend bezeugt, dem Stil nach zu urteilen, und zwar besonders auf Grund der eckigen lebhaft werdenden Gewandung, muß das Evangeliar um 1200 oder kurz danach entstanden sein. Was hier aber wichtig ist und dieser späten hochromanischen Arbeit eine Stelle in dieser der ottonischen Kunst gewidmeten Untersuchung sichert, ist der erkennbare Zusammenhang der Szenenbilder mit der Kölner Malerei des 11. Jahrhunderts. In der Verkündigung läßt sich die Stellung der Figuren zueinander und das Bedeutende des Evangelisten nach dem Zusammenhang mit der entsprechenden Szene des Hitdaevangeliars aufweisen, während die Scheinarchitektur, die mehr Rahmen als Raum andeutet, eine Parallele findet im lat. 17 325 in Paris, der im 12. Jahrhundert noch treulich Stil und Ikonographie der Reichenau pflegt. Im Geburtsbilde und im Zachariastraum erscheint dieselbe an byzantinische Vorbilder erinnernde Anordnung wie im Sakramentar und Hitdaevangeliar. Vor allem aber stimmt die Haltung des Majestasbildes mit den Kölner Darstellungen noch völlig überein. Ikonographisch neu und dem 12. Jahrhundert angehörend sind dagegen der Martinustod und der Stammbaum Jesses.

Interessanter als die ikonographischen Beziehungen dieser spätromanischen Handschrift zur ottonischen Kunst sind ihre stilistischen und technischen Reminiszenzen. Geradezu auffallend ist in der

Technik der Zusammenhang mit der älteren malerischen Art der Kölner Werke, die man nur als eine bewußte Reaktion gegen den Stil der frühromanischen ansehen kann. Aber die Möglichkeit einer solchen Reaktion ist an sich ein Beweis für den merkwürdig zähen und konservativen Charakter der Kölner Kunst und erhält um 1200 eine erhöhte Bedeutung durch die gleichzeitig malerische Auflösung der Baumassen im romanischen Übergangsstil. Man sieht, daß diese eigenartige und fast geniale Ausflucht vor der Gotik nicht nur in einem an sich ebenfalls überaus bezeichnenden Kompromiß alter Formen und neuer statischer Gesetze liegt, sondern auch tief in dem malerisch-illusionistischen Grundempfinden der westdeutschen Kunst begründet ist. Noch einmal hebt sich das Lyskirchener Evangeliar hier in seiner ganz entwicklungsgeschichtlichen Bedeutung für das Kölner Schaffen hervor. Denn wieder ist es dieses Werk, auf das die erneute malerische Welle um 1200 zurückgeht, wie sie im Kodex von St. Martin sich äußert. Dieselbe Chronik bietet sich auch in der Aachener Königschronik im Gegensatz zu der Kölner in Wolfenbüttel, die ganz in dekorativer Deckmalerei ausgeführt ist. Selbst das architektonische Rahmen- und Beiwerk behält den schon aus dem Hitdaevangeliar bekannten Charakter. So scheint in dem Brüsseler Evangeliar wieder mit einem Male aufgegeben, was in Darmstadt und dem Pantaleonskodex errungen war. Das Zurückgehen auf die malerische Technik wird so energisch durchgeführt, daß man sich in der ganz malerischen Faltenbehandlung des Majestaschristus, dem sitzenden Christus in der Teufelaustreibung und dem stehenden in der Steinigungsszene fast an ein Nachwirken des Reimser Gewandstiles erinnert fühlt. Gerade in diesem letzten Blatt ist auch ein bewußtes Zurückgehen auf dem von der karolingischen Kunst herstammenden Illusionismus der älteren Kölner Malerei zu spüren. Daß die Tendenzen des Martinsevangeliars durchaus nicht ganz allein dastehen, geht aus dem Mainzer Evangeliar der Aschaffenburger Bibliothek hervor (Nr. 13). Auch hier handelt es sich bei einem zweifellos dem dritten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts bereits angehörenden Werke um eine malerisch-ottonische Reaktion[216]).

Neben dieser retrospektiv malerischen Tendenz dagegen setzt sich die zeitgemäßere zeichnerische Linie fort in dem Miszellankodex aus St. Pantaleon in Düsseldorf. Er enthält in einer an das Friedrichlektionar erinnernden Weise den in ganzer Figur dastehenden Pantaleon mit der Kriegsfahne in der Rechten und um ihn herum an-

geordnet die Brustbilder der deutschen Könige, darunter Philipp von Schwaben, der 1208 ermordet wurde. Über diese Handschrift noch hinausgehend, zeigt sodann die Berliner Bibel Fol. 379, die zwar noch durchgehends in Deckmalerei alter Technik ausgeführt ist, aber schon in der Art der hochromanischen Werke illustrierte Bilder kleinen Formates einschreibt, den bewegten Gewandstil der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, der auch in der Aschaffenburger Bibel aus Mainz auftrat. Außer den noch streng den ottonischen Typen nachgebildeten Matthäus beweist aber auch dieser Kodex trotz seinem vorwiegend zeichnerisch-dekorativen Charakter noch eine Erinnerung an den malerischen Stil zumal in den Gewandschattierungen. Aber gegenüber dem Brüsseler Evangeliar ist nunmehr alles Ottonische aufgegeben. Endlich wird auch die malerische Technik der Deckfarben selber preisgegeben und es erscheint auch in Köln die Federzeichnung in der Königschronik in Wolfenbüttel. Es ist jedoch zu beachten, daß die Bilder dieses Kodex stilistisch früher anzusetzen sind als die letzten Eintragungen des Textes. Das sind der Tod Engelberts 1225 und der seines Nachfolgers Heinrich von Molenaeck 1238. In diesem Jahre erst ist der Inhalt der Chronik zu Ende geführt. Da ganz zuletzt noch eine andere Schreiberhand erkennbar ist, so können diese späten Ereignisse nicht hindern, die Bilder in den frühen Anfang des 13. Jahrhunderts zu setzen. Sie zeigen fast noch nichts von dem zackigen Gewandstil der Berliner Bibel und der Aachener Chronica Regia in Brüssel (Nr. 467), die auch nach ihren Königsbildnissen sicher etwa 25 Jahre später zu datieren ist. Übrigens ist selbst in diesen Federzeichnungen noch der Zusammenhang mit der älteren Kölner Tradition durchaus erkennbar. Die auf dem ersten Blatt ausgeführten Vollfarben haben den satten Farbton der Darmstädter Handschriften, mit denen die Chronik immer noch in die gleiche fortlaufende Entwicklungslinie gehört.

Bei dieser ununterbrochen fließenden Fülle von Werken dürfte somit grundsätzlich die Möglichkeit zu einer Geschichte der westdeutschen Malerei von den ältesten karolingischen Anfängen seit dem Beginn des 9. Jahrhunderts bis zum Anbruche der Gotik in einer lückenlosen historischen Entwicklung gegeben sein. Zugleich aber ist hier am ehesten die Ausbildung des nationalen Stiles der deutschen und französischen Rasse aus den Überlieferungen der karolingischen Universalkunst akademischen Charakters zu verfolgen.

VII

Der Evangelistentypus

Die entwicklungsgeschichtliche Darstellung der Kölner Malerei hat bereits zu einer ausführlichen historisch-kritischen Würdigung geführt. Es ergab sich dabei ein doppelter Einfluß einmal von der nordfranzösisch-karolingischen Malerei her mit ihren illusionistisch-impressionistischen Tendenzen der spätantik-klassischen Kunst, die der Kölner Schule den merkwürdig retrospektiven Charakter verleihen, und sodann jene Neuerungen der südwestdeutschen Kunst, die von den karolingischen Vorbildern des Adakreises ausgehend zu ganz anderen künstlerischen Zielen drängt, die als zeichnerisch, dekorativ und flächig bezeichnet werden können. Die Scheidung innerhalb der Kölner Malerei war zeitlich dabei für bestimmte Werke durchführbar. Der Evergerkodex z. B., der deutlich in der malerischen Technik des nordfranzösischen Stiles gearbeitet ist, bot doch unverkennbar südwestliche Bestandteile, die in dem ebenfalls ganz malerischen Pariser Sakramentar noch deutlicher zu verspüren waren. In derselben Weise schlossen sich umgekehrt in den technisch so rein südwestlichen Arbeiten des dekorativen Stils die Evangelistenbilder doch in engster Weise an die nordfranzösischen Vorbilder an. Gerade aber der Typus dieser Evangelisten war entscheidend für die Zuweisung dieser Handschriften an die Kölner Schule. Und so soll in folgendem die Entwicklung des Bildtypus der Evangelisten mit ihrer Ableitung von der älteren Kunst versucht werden. Es wird sich auch in dieser Untersuchung nach rein sachlichen Gesichtspunkten einmal die unlösbare Schulgemeinschaft aller Handschriften unter sich, und dann ihre Beziehungen zur vorhergehenden und gleichzeitigen Kunst endgültig feststellen lassen.

Unter den Evangelisten läßt sich unschwer ein Haupttypus feststellen. Das sind die Darstellungen in den Evangeliaren des malerischen Hauptstils, die sich auch technisch an die Vorbilder der illusionistischen nordfranzösischen Malerei anschließen. Der Typus bleibt aber nicht auf diese beschränkt, sondern erscheint in seiner vollen Reinheit gerade auch in den Werken des dekorativen Stils. Am eindeutigsten ist er vertreten im Gundoldevangeliar. Es wurde bereits darauf hingewiesen, daß sein Matthäus im Gegensatz zu allen anderen Handschriften den nach rechts übergeneigten, auf sein Buch sich

schwer aufstützenden, in Meditation versunkenen Typus zeigt; die Herkunft des Gundoldevangeliars aus Aachen gibt den Weg an, auf dem diese Vorbilder zu suchen sind. Es handelt sich dabei um die sogenannte Palastschule und insbesondere um ihr Hauptwerk, das Wiener Schatzkammerevangeliar. Hier treffen wir ebenfalls den nach rechts übergeneigten, schreibenden Matthäus an. Genau denselben Typus, genau sogar bis in die Einzelheiten des unbärtigen Mannes, des Faltstuhls und Pultes gibt auch das Klever Evangeliar in Berlin. Das Aachener und Brüsseler Evangeliar bieten eine noch größere Übereinstimmung. Während in Wien und Berlin die Persönlichkeit etwas Großes und sogar Imponierendes hat, teilt sie in Aachen und Brüssel das etwas Kleinliche, Ältliche, in sich Zusammengekauerte der Stuttgarter Evangelisten. Mit einziger Ausnahme des Aachener Evangeliars ist Matthäus stets unbärtig in allen Werken der Palastschule und entspricht damit den strengen Überlieferungen des antikchristlichen Vorbildes mit dem Einschlag römischer Proträtkunst. Zumal der Matthäus des Wiener Evangeliars zeigt noch ganz deutlich das Nachwirken römischer Mosaikbilder, das in Köln dann völlig preisgegeben wird vor dem morosen, vergrämten und greisenhaften byzantinisierenden Typus. Diesen findet man in der Palastschule außer beim Aachener Matthäus nur noch in den Johannesbildern des Wiener und Berliner Evangeliars. Von hier aus gelangt er in das Stuttgarter Gereonsevangeliar und in die Handschriften in Berlin und Bamberg, also in gleicher Weise in Arbeiten des malerischen Mischstils wie des dekorativen Stils.

Sehr auffallend ist nun aber wie in Köln eine Verschiebung der Vorbilder in der Weise erfolgt, daß der Matthäustyp der Palastschule durchweg als Markus erscheint. Und wo einmal, wie im Lyskirchener Evangeliar, das Übergeneigte der Figur nicht so stark in Erscheinung tritt, da handelt es sich nur um eine Abschwächung des gleichen Typus, der in der kunsthistorischen Zwischenstellung des malerischen Mischstils begründet ist. Das geht schon daraus hervor, daß der Lyskirchener Matthäus ebenfalls den aufrecht sitzenden Typus vertritt, so daß an eine Befolgung des strengen Palastschulsystems nicht gedacht werden kann. Mit einziger Ausnahme des Gundoldevangeliars zeigen sämtliche anderen Kölner Matthäusdarstellungen den frontal aufrecht sitzenden Evangelisten. Innerhalb der Palastschule vertreten diesen Typus am stärksten der Wiener Johannes. Als der gleiche Evangelist findet sich der Typus denn auch wieder im Gun-

doldkodex. Dem Wiener Bilde am nächsten kommen zweifellos die Matthäusdarstellungen im Stuttgarter Gereonsevangeliar und im Berliner Kodex, also gerade wieder in den technisch ganz entgegengesetzten Arbeiten des dekorativen Stils. Sie ahmen auch das Breite, Wichtige und Voluminöse des Vorbildes nach, wobei es dann interessant ist zu beobachten, wie der in den karolingischen Vorbildern räumlich erzielte Eindruck hier ins Flächige zu übersetzen versucht wird.

Es fragt sich nun, ob dieser Typus des frontal aufrechten Matthäus nicht als solcher in der karolingischen Malerei verwendet wurde. Da erscheint zunächst der Matthäus des Godeskalkevangeliars, dessen Verbindung mit der Metzer Kunst durchaus nicht einwandfrei festzustehen scheint, in einer Haltung, die man als gelöst aus der überneigenden schreibenden Art betrachten kann. Schon hier tritt das Motiv auf, sich emporzurichten, begründet damit, dem Engelssymbol lauschen zu können. In dem Berliner Evangeliar, das Kaiser Lothar der Abtei Prüm schenkte, schreibt er zwar noch, aber in einer fast geraden, wenn auch ein wenig nach rechts geneigten Haltung. Tendieren diese Werke noch zu sehr nach dem Adakreise hin, um als Vorbilder für Köln direkt in Betracht kommen zu können, so befinden wir uns beim du Fay-Evangeliar bereits im Übergang zur nordfranzösischen Kunst. Dieses der turonischen Kunst nahestehende Werk zeigt dem Matthäus frontal mit nach rechts gehaltener Feder und mit der Linken auf dem Buche, das auf dem linken Knie ruht. Er ist unbärtig, und über ihm erscheint in einem Kreisausschnitt das Symbol. Vollends in einer der Kölner Art verwandten Weise dagegen erscheint Matthäus im Evangeliar aus St-Thierry in Reims[217]). Ebenso im Codex aureus[218]) und dem Evangeliar von St-Aure in der Pariser Arsenalbibliothek[219]). Hier findet sich nicht nur das Kölner Motiv, sondern mit Ausnahme des Reimser Kodex auch die Bärtigkeit. Gegenüber den mächtigen Evangelisten der Palastschule erscheinen hier freiere, schmälere, in die Länge gezogene Figuren, die vor allem auch das Morose und Byzantinische — dieses als Norm, nicht als historische Übertragung betrachtet — der Kölner Typen haben. Man prüfe daraufhin besonders den Matthäus des St-Aureevangeliars, der völlig den ältlichen Evangelisten des Evangeliars und des Kodex 56 der Kölner Dombibliothek entspricht. Während der Palasttypus noch im Stuttgarter Gereonsevangeliar und dem Berliner Evangeliar treu nachgebildet war, finden wir zumal im Mailänder, aber auch in allen sich daran anschließenden Werken des malerischen Hauptstils

diesen länglichen, schmalen, morosen Typus wieder. Man muß also annehmen, daß für die Ausbildung des Evangelistentypus nicht einseitig nur die Palastschule in Frage kommen kann, sondern das vornehmlich auch die Vorbilder der Reimser und Corbier Kunst, darüber hinaus aber die gesamte karolingische Renaissancemalerei an der Formulierung des spezifisch Kölner Typus beteiligt sind. Damit aber fällt jede Möglichkeit fort, die Kölner Malerei als eine Fortsetzung einer bestimmten Schule der karolingischen Kunst, etwa der Palastgruppe, aufzufassen, jede Möglichkeit auch diese ottonische Kunst im Anschluß etwa an die Hofschule Karls des Großen in Aachen lokalisieren zu wollen. Ein solch universaler Einfluß ist seit dem Ende des 10. Jahrhunderts nur mehr an einem Orte möglich, der politisch, kirchlich, kulturell und nicht zuletzt auch verkehrstechnisch ein Brennpunkt der ganzen westdeutschen Gemeinschaft war. Das aber ist nur Köln in dieser Zeit.

Wie der Matthäus zum Markus, so wird umgekehrt der Markus der Palastschule zum Matthäus in Köln. In Wien, Berlin und Aachen erscheint der Typus des aufrecht und frontal sitzenden Markus, wie er von der Kölner Schule als Matthäus verwandt wird. Ein besonders eindringliches Beispiel bietet der Matthäus des Evangeliars von Blois in der Pariser Nationalbibliothek[220]). Überhaupt sind die Evangelistenvorbilder dieses Evangeliars von Blois an einer ganz bestimmten Stelle in Köln zu verspüren, nämlich stets da, wo in den Bordürenornamenten Evangelisten gebildet sind. Das beruht darauf, daß die Medaillons der Rahmen offensichtlich die römischen Cäsarenköpfe der Münzen nachzuahmen suchen und jene Bloisevangelisten das Spezifische dieses „Römischen" am stärksten ausdrücken. Ihnen gegenüber behauptet sich etwa in den Palasttypen stärker das antik Christliche des Mosaikstils. Es erscheint darum gewagt Werke, wie das Bloisevangeliar, mit den reinen Palastarbeiten zusammenzuwürfeln und letztere von Aachen nach Reims in eine Umgebung zu versetzen, die aus den heterogensten Elementen bestehen würde[221]). Gerade aus dem Umstande, daß man in Köln Vorbilder aus dem ganzen Umkreise der karolingischen Renaissancemalerei von Tours bis Corbie und von Aachen bis Reims antrifft, läßt an der von Swarzenski so geistreich versuchten Identifizierung der Aachener Palastschule mit der Reimser Kunst zweifeln. So scheiden auch die Bloisevangelisten als unmittelbare Vorbilder für Köln aus, weil das Gemeinsame jenes römischen Imperatorentypus nur auf der gemeinsamen Nachahmung

der Münzen beruhen wird. Wäre aber das Bloisevangeliar und der Wiener Schatzkammerkodex aus einer Schule hervorgegangen, so würden sich eher auch Nachahmungen jenes Werkes in Köln finden, wie wir solche des letzteren antreffen. Offenbar aber war die Kunst des Bloisevangeliars aber nicht so eng mit Köln verbunden, wie die von Aachen, Reims und Corbie und so möchte man vor der Hand einmal an der Existenz der Aachener Pfalzschule festhalten, zweitens aber das Bloisevangeliar als eine Filiale von Aachen zwischen Reims und Tours etwa an der Seinelinie lokalisieren. Wie es im 11. Jahrhundert Übergänge vom deutschen Südwesten und französischen Nordosten gibt, die sich in Köln und Prüm kristallisieren, so hat es zweifellos im 9. Jahrhundert solche Verschmelzungsstellen zwischen Reims, Aachen und Tours gegeben, als deren eine wir das Evangeliar von Blois ansehen können wie das Evangeliar du Fay, das man als jungturonisch bezeichnet, davon eine andere ist. Auch das Gozlinevangeliar in Nancy ist ein Beispiel für ein schon damals eklektisches Arbeiten, das seine Anregungen aus allen führenden Kunstzentren nimmt. So zeigt es sitzende, schreibende Evangelisten, wie im Bloisevangeliar und auf dem Zierblatt des Kölner Kodex in Manchester, der im engsten Zusammenhange mit dem Stuttgarter Fol. 21 steht. Es finden sich darin auch hängende Architekturen, aus deren Ecken die Symbole hervortreten. Man kann bei seinen Evangelisten an das Blatt des Aachener Kodex im Münster denken, so daß sich also wieder ein Mittelding zwischen dem deutschen Südwesten und dem französisch-karolingischen Nordosten ergibt[222]).

Interessant wäre es feststellen zu können, wann jene Umwechslung von Matthäus und Markus erfolgt ist. Das Gundoldevangeliar muß natürlich als ein ganz später Ausnahmefall aus dieser Beurteilung ausscheiden, weil es deutlich als eine Art Kopie erkennbar ist. Die der Kölner Dombibliothek angehörenden Arbeiten des 10. und 11. Jahrhunderts, wie Kodex 56 oder Kodex 147 des Kölner Stadtarchivs, fühlen sich an Reimser Vorbilder noch gebunden. Der aus südwestdeutscher Umgebung hervorgegangene Kodex 13 dagegen bringt in allen Evangelisten frontal aufrechte Typen, wie sie dem Kölner Matthäus entsprechen. Ebenso verfährt der spätkarolingische, bestimmt als Kopie einzuschätzende Koblenzer Kodex[223]). Dagegen nun verwenden die Kölner Evangelisten von vornherein das festgegründete Schema für Matthäus und Markus, ohne beide Evangelisten jemals auszutauschen. Man möchte annehmen, daß eine solche be-

stimmte ikonographische Systematik nicht auf einen Zufall beruht, sondern auf einer bewußten Überlegung. Dafür kann aber nur ein bestimmtes Vorbild maßgebend gewesen sein, das wahrscheinlich in der Dombibliothek selber vorhanden war. Es wird sich um ein verhältnismäßig modernes, jüngst entstandenes Werk gehandelt haben müssen, das vermöge seiner Qualität künstlerisch autoritativ wirken konnte. Ein solches Vorbild könnte der Gerokodex gewesen sein, der aus der Kölner Dombibliothek nach Darmstadt gekommen ist. Er ist auf Bestellung des Erzbischofs Gero um die Mitte des 10. Jahrhunderts angefertigt und hat die Meister der beginnenden Schule sicher neben dem Hillinuskodex Anregungen gegeben. Damit würde dann also die Umwechslung der beiden ersten Evangelisten bereits auf eine früheste unmittelbare Beeinflussung der südwestdeutschen Kunst zurückzuführen sein.

Bei der Ableitung der Kölner Evangelisten von den karolingischen kann es an sich gleichgültig bleiben, welchen Zentren diese karolingischen Vorbilder innerhalb der französischen Malerei angehört haben, da einmal festgestellt ist, daß Köln aus ihrem ganzen Bestande geschöpft hat. Zwar sind Palast- und Reimserschule streng zu trennen, wie schon angedeutet wurde. Gerade aus dem Werden der Kölner Schule läßt sich das rückschauend fast sicher feststellen. Denn es ließ sich der ausgeprägte Palasttyp im Gundoldevangeliar innerhalb des malerischen Hauptstils wie des dekorativen Stils in dem Berliner und Stuttgarter Evangeliar deutlich von dem aus Corbie, und Reims herkommenden Stil der übrigen Werke des Hauptstils scheiden. Was aber in der großen Masse der spätkarolingischen oder vielmehr ludovizischen Handschriften nun Tours, Corbie, oder welch anderen Zentren immer angehören mag, kann für die Zwecke der Kölner Ikonographie gleichgültig bleiben. Wichtig ist nur das eine: Alle Vorbilder gehören den von der Adagruppe streng unterschiedenen Renaissanceschulen des französischen Nordostens an, unter denen die Palastschule einen vorwiegenden Einfluß ausübt und als solche eine eigene Existenz immer noch am wahrscheinlichsten in Aachen zu beanspruchen hat. Damit ergibt sich aber das für die gesamte Kunstgeschichte des frühen Mittelalters wichtige Ergebnis, daß neben der von der „deutschen" Adagruppe ableitbaren südwestlichen Kunst eine von den „französischen" Renaissanceschulen abzuleitende deutsche Malerei am Niederrhein ins Dasein tritt, die von der wahrscheinlich in Aachen lokalisierten Palastschule ihren Ausgang nimmt,

dabei aber eine weitgehende Aufnahmefähigkeit für die Anregungen aller Schulen dieses Kunstkreises entwickelt.

Unmittelbare Spuren eines direkten Einwirkens der Palastschule, das wir im Gundoldkodex und den dekorativen Handschriften am Werke finden, sind im malerischen Hauptstil nur im Mailänder Evangeliar nachzuweisen. Aber auch für dieses fehlen die Glieder, die aus der karolingischen Malerei zu ihm heranführen. Wir müssen uns da mit den allgemeinen Andeutungen und unbestimmbaren Traditionszeugen begnügen, die in den franko-sächsischen Evangeliaren der Dombibliothek, des Stadtarchivs und des Kunstgewerbemuseums vorliegen. Interessant ist jedenfalls die Tatsache, daß, während von der für den Evangelistentyp so entscheidend gewordenen Palastschule keinerlei Bindeglieder mehr übriggeblieben sind, solche für die spätreimser Kunst in eben jenen mit dem Ebonevangeliar zusammenhängenden Arbeiten existieren. Es wäre nun aber sehr gewagt, daraus folgern zu wollen, daß das ein Beweis gerade für die Einheit von Palast- und Reimser Schule sei, in dem die späteren Arbeiten des Ebonstils eben die Vermittler des Palaststils gewesen seien, der etwa fünfzig Jahre früher blühte. Denn dem widerspricht ja gerade die deutliche Scheidung beider Vorlagen in Köln. Gundoldkodex, Berliner und Londoner sowie das Stuttgarter Evangeliar nehmen den reinen Palaststil auf, im Gegensatz zu den Werken des malerischen Hauptstils, die sich enger an die Corbier Formulierung halten. Man kann vielmehr aus diesen Verhältnissen wieder nur den einzigen Schluß ziehen, daß Köln aus allen karolingischen Schulen lernt. Die franko-sächsische Kunst muß somit ganz allgemein als Vermittler der Evangelistenbilder wie schon vorher der Technik gelten. Interessant dafür ist es, jenes Werk zu vergleichen, von dem die franko-sächsische Kunst selber ihren Ausgang nimmt. Das ist das Evangeliar Franz II. in der Pariser Nationalbibliothelk lat. 257. Seine Evangelisten entsprechen in ihrer allgemeinen Haltung den Spätwerken der Reimser Kunst[230]). Alle sitzen nach rechts gewandt und schreiben. Matthäus und Markus sind, ganz gegen Reimser und Kölner Brauch, jugendlich, wie es in dem Tours nahestehenden Evangeliar du Fay der Fall ist. Matthäus ist in einen gelben Mantel gehüllt, dessen Ärmel gestrafft ist. Er ist weißlich gehellt und hat grüne Schatten mit Strichen darin. Das ist die Art des Markus und Lukas mit den geblümten Gewändern im Gundoldevangeliar, des Markus in Fol. 21 in Stuttgart, der sich aber im du Fay rückwärts zum Symbol wendet und jugendlich ist. Markus,

ebenfalls jugendlich in lila Mantel mit kreidig weißer Höhung und Schattenstrichen, entspricht demselben Typus in Köln, wo ihm besonders der Markus der Hitda, aber im umgekehrten Sinne, entspricht. Zumal die schreibende Hand deckt sich genau mit dem Kölner Bilde, weniger dagegen die Fußstellung. Lukas, ganz gegen Kölner Brauch mit einziger Ausnahme des Gundoldevangeliars, trägt einen leicht ergrauenden Bart und ist gekleidet in einen gelben Mantel, der weiß gehöht und schmutzig-grün schattiert ist. Er ähnelt im Gesichtsausdruck dem Gießener Markus. Johannes, ein kräftiger, energischer Greis, macht eine diagonal nach rechts aufwärts gerichtete Bewegung mit schräg hochgestellten Beinen, ähnlich dem Matthäus im Gundoldevangeliar, aber energischer.

Diese Evangelisten des Evangeliars Franz II. gehen unverkennbar von den Spätreimsern aus, bilden aber schon den ängstlichen und schwächlichen Personaltypus aus, wie er in Köln fortgesetzt wird. Die Vermittlung des Reimser Typus, wie auch der turonisch-reimser Technik — es fließen hier nämlich die Schulbestandteile mehr durcheinander, als es einer reinlichen Rubrizierung erwünscht wäre — erfolgt nun über ganz Frankreich hinweg durch die Masse der von Bastard so benannten franko-sächsischen Kunst. Sie entspringt aus einer Mischung von Reims und Tours, von woher sie besonders das dann unter erneutem angelsäschischen Einfluß zur Herrschaft gelangende Band- und Flechtwerk, wie das Fisch- und Vogelmuster übernimmt. Der Stil der Evangelisten des lat. 278 in Paris steht ersichtlich noch in direkter Beziehung zu Reims, und zwar genauer zur Art des Utrechtpsalters, während er in Fol. 14 der Kölner Dombibliothek schon ganz irisch ist. Im Evangeliar des Kunstgewerbemuseums dagegen herrscht der antikisierende Charakter, der sich auch in den unbärtigen Evangelisten äußert und bereits eine Modifizierung des franko-sächsischen Elementes durch Einflüsse der Palastschule bedeutet. Damit würde sich für die wahrscheinliche Entstehung dieses Kodex in Köln ein neues Moment ergeben. Es ergibt sich also eine weitere Linie Reims — franko-sächsische Kunst — Köln, die über Utrecht, Kleve, den Niederrhein herauf verläuft und eine nähere Linie Palastschule — Köln, für die der direkte Weg von Aachen zum Rhein führt. Das Nachwirken des irischen Figurenstils ist noch in der schon deutlich die deutschen Rassenelemente vertretenden Zeichnung des Freiburger Gregor, wie auch des Trierer Apokalypsechristus zu verspüren.

Was das Evangeliar Franz II. so wichtig und interessant macht ist gerade diese Mischung vom nordfranzösischen, irischen und Reimser Stil. Auch die Technik ist, abgesehen von dem ganz dekorativen Prunk der Kanonesbögen, die des malerischen Hauptstils in Köln. Die Weiterbildung des Gesichtstypus nach dem Kölner hin — etwa im Vergleich zum Evangeliar von Blois — ist aber ebenso stark wie der allgemeinen Haltung. Handschriften dieser Art spielen für die Vermittlung des nordfranzösischen Typus nach Köln etwa dieselbe Rolle, wie der Wittekindeus in Berlin und seine Verwandten für die Überleitung der Adakunst zur neuen südwestdeutschen Malerei. Es ergibt sich also für die bereits von Springer erkannte Einheit der karolingisch-ottonischen Kunst das doppelte Schema: Ada — Wittekindeus — Reichenau und Palastschule — Reims — Franko-Sächsisch — Köln.

Die Technik des Evangeliars Franz II. zeigt noch deutliche Beziehungen zum spätturonischen du Fay-Evangeliar, mit dem es auch in den Evangelisten übereinstimmt. Und nun ist es interessant, wie das später entstandene Franzevangeliar bei dieser großen Ähnlichkeit im Gewandstil absolut dem Utrechtpsalter folgt, wenn auch nicht in dem Maße, wie das Ebonevangeliar und der unmittelbar von diesem beeinflußte Kodex 56 in Köln. Es möchte daher Fol. 56 in der Datierung zwischen die Ebongruppe und das Franzevangeliar zu setzen sein. Ebon also um 870, Evangeliar Franz II. um 900 und Fol. 56 zu Ende des 9. Jahrhunderts. Fol. 56 zeigt noch ausgeprägt den Charakter des Utrechter Stils, während das Franzevangeliar nur mehr ein Nachwehen davon verspüren läßt.

Im allgemeinen darf bei der Ableitung des Evangelistentypus nicht außer acht gelassen werden, daß bereits innerhalb der karolingischen Vorbilder selber die Motive bei den einzelnen Evangelisten schwanken. Es wird z. B. ein Motiv von einem Evangelisten auf einem anderen übertragen, ohne daß eine bestimmte Regel aufzufinden wäre. Meistens handelt es sich — abgesehen von den dargelegten Beziehungen von Matthäus und Markus — um den ersten und letzten Evangelisten. So erscheint der Johannes des Loiselevangeliars viermal in Köln als Matthäus. Und was wichtiger in diesem Zusammenhange ist: das Motiv des Johannes im Bloisevangeliar hat in Loiselevangeliar der Matthäus, so daß also zwischen diesen beiden karolingischen Werken schon dieselbe Verschiebung stattfindet, die in Köln dann Regel wird. Im allgemeinen vertritt ja das Evangeliar von Blois

gegenüber dem Kolbert-, Noailles- und Lotharevangeliar noch stärker den Typus der Palastschule aus dem Wiener Evangeliar, während die drei anderen genannten Werke schon den gemilderten und morosen Typus anwenden. Wie sodann im Motivischen vereinfacht wird, dafür ist ein interessantes Beispiel der Johannes im Loiselevangeliar. Er vereint das Sinnen des aufgestützten Hauptes mit dem aufwärts gerichteten Blick. Davon nimmt sich der Johannes in Fol. 21 in Stuttgart das Sinnen, der des Bamberger Evangeliars das Emporblicken, wobei der stützende linke Arm noch mit der Hand durch den Bart fährt. Übereinstimmend mit dieser Darstellung ist auch die im Gundoldevangeliar. Daraus ergibt sich also wiederum, daß nicht einseitige Vorbilder und nicht einmal dieselben Vorbilder stets in der gleichen Weise verwendet werden, sondern daß ein ziemlich unbehindertes Schalten aus der Masse der Vorlagen aller Richtungen heraus stattfindet. Auch innerhalb derselben Schule schwankt bereits in karolingischer Zeit selber der Typus. Das gilt z. B. für den Lukas der Palastschule. Er wird als Markus im Kleverevangeliar benutzt und scheint von Corbie übernommen zu sein. Aus diesem freien Austausch aber geht auch andererseits wieder die lokale Unabhängigkeit der einzelnen Klosterschulen hervor, die alle einem bestimmten Ziele folgen, das der ganzen Zeit und Landschaft eigen ist und keine Auflösung der mittelalterlichen Kunst in selbständig schaffende Ordensverbände oder gar Klosterkonventikel zuläßt. Sondern die karolingische Kunst ist wie der politische Staatskörper universal, antikklassizistisch und europäisch. Nicht die Ausbildung einer Ordenskunst oder lokaler Gruppen ist ihr entwicklungshistorisches Ziel und ihr Inhalt, sondern die völkische Lösung des deutschen und französischen Rassebewußtseins, die sich im 10. und 11. Jahrhundert vollzieht.

Es ist nun wichtig, daß Fol. 56 und 14 dieselben Kapitelzahlen und Vorreden haben, und daß das letztere Werk darin mit dem Evangeliar Franz II. übereinstimmt. Sie folgen also wahrscheinlich einer gemeinsamen Vorlage, die älter ist als der Utrechtpsalter. Wenn Fol. 14 deutliche Spuren nordfranzösischen Schulcharakters zeigt, ohne unbedingt selbst in Nordfrankreich entstanden sein zu müssen, so kann dagegen Fol. 56 noch viel eher in Köln entstanden sein. Sein Johannes zeigt schon ganz den Kölner Typ, der, wie das Evangeliar Franz II. beweist, bereits in Nordfrankreich vorgebildet ist, was ja auch aus dem Vergleich mit dem St-Aure-Evangeliar und dem Codex aureus hervorgeht[227]).

Merkwürdig ist auch die Übereinstimmung der Evangelisten des franko-sächsischen Brüsseler Evangeliars 5573 mit den frühromanischen Werken in Darmstadt. Nimmt man dazu die Ähnlichkeit der Typen des Pantaleonsevangeliars und insbesondere seiner Inkarnattechnik mit Hs. 18 383, so scheint es, daß im 12. Jahrhundert die bis dahin in unmittelbarer Verbindung mit der karolingischen Kunst stehende Kölner Malerei den Anschluß an die aufblühende Maaskunst ziemlich plötzlich vollzogen habe. Man sieht, wie aus der sachlichen Betrachtung des Evangelistentyps sich dieselben Beziehungen ergeben, die aus der historisch-genetischen Darstellung bereits gewonnen wurden. Auch die Maaskunst hat, etwa im Brüsseler 18 383, von solchen franko-sächsischen Vorbildern ihre Anregungen empfangen, genau wie die niederrheinisch-kölnische Kunst. Das einzige, was sich damit aus den frühen Kölner Werken vergleichen läßt, sind die Gerresheimer Evangelisten. Und hier kann freilich die Möglichkeit vorliegen, daß diese Gerresheimer Evangelisten das einzig übriggebliebene Beispiel sind von einer größeren Typengruppe, die ihre Art in Köln vertrat. Hierauf wird noch einzugehen sein. Es sei nur noch darauf hingewiesen, daß die Gerresheimer so vereinzelten Typen im Brüsseler Kodex 5573 in einer malerisch-technisch Köln verwandten Arbeit erscheinen. Auch das ist ein Beweis für die Einheitlichkeit der Herkunft dieser Vorbilder aus Nordfrankreich. Neben Reims wird dann ähnlich wie für Köln auch Corbie für die Malerei der Maas wichtig unter Hinzutreten angelsächsischer Einflüsse zu Ende des 10. Jahrhunderts.

Für die Ableitung der Kölner Evangelisten aus der karolingischen Malerei wurde bereits auf dem Codex aureus hingewiesen, aus dem neben dem Evangeliar von St-Aure das Morose der Gesichtsbildungen zu stammen scheint. Von ähnlicher Bedeutung sind nun aber auch die Viviansbibel in Paris und die Paulsbibel in Rom. Sie haben übereinstimmende Majestasbildungen mit Evangelisten, aber ohne die Bordürenfüllung des Emmerankodex, vielmehr ganz wie in Köln. Der Matthäus der Bibel von St. Paul[228]) sitzt frontal und dreht den Oberkörper in sich nach links, neigt sich etwas über und schreibt. Er ist unbärtig und bietet in allem das Vorbild des ebenfalls unbärtigen Matthäus in Gerresheim, der aber im Gegensinne ausgeführt ist und im Typus nicht unbedeutend modifiziert erscheint. Übrigens ist auch der Matthäus des Deckels vom Codex aureus unbärtig. Es läßt sich also auch der etwas auf den ersten Blick abweichende Typus des Gerresheimer Evangeliars der Corbiegruppe anschließen. Wichtig

ist übrigens, daß auch Vivians- und Paulsbibel den übergeneigten Matthäustypus der Palastschule haben. Nur im Corbiekodex Codex aureus erscheint der frontal aufrechte, der in Köln herrschend wird. Dieser Matthäustypus des Codex aureus findet sich dann auch im Lotharevangeliar. Er wird also von Corbie nach Köln gekommen sein. Mit dem Matthäus und Lukas im Ambrosianakodex stimmt weiterhin auch der Petrus des Brüsseler Florus Ms. 9369/70 überein, der ebenfalls auf corbiesche Vorbilder zurückgeht. Mit dem Gerresheimer Typus kommt außerdem noch das Evangeliar von Gonnat am Allier in Betracht. Der Gerresheimer Typus wird dann im 12. Jahrhundert außer in Köln durch die beiden Darmstädter Handschriften auch in einem vielleicht nach Tegernsee zu verlegenden Evangeliar des 12. Jahrhunderts in München weitergebildet (Ms. 12 201a). Stilistisch ist dieses Werk den Darmstädter Evangeliaren vergleichbar. Sehr deutlich aber sind die Gerresheimer Evangelisten in denen des Deckels vom Codex aureus von St. Emmeran in Regensburg wieder zu erkennen. Sie stehen zwischen den Reimsern vornübergeneigten und den Corbier aufrecht frontalen Typen. So fällt es nicht weiter als etwas historisch Unerklärliches auf, wenn die Evangelisten der Regensburger Schule ikonographische Verwandtschaft mit den Kölnern zeigen, was in gleicher Weise auch für die Salzburger Kunst gilt. Da nun letztere, die vornehmlich erst im 12. Jahrhundert zur Blüte gelangt, deutlich einen byzantinischen Charakter trägt, wird auch der in Köln nachgeahmte nordfranzösische Typus mittelbar wenigstens auf Byzanz zurückgehen. Jedenfalls dringt dieser byzantinische Einfluß, wie das Evangeliar von St-Aure beweist, schon in franko-sächsischer Zeit in die flutende Entwicklung ein, und findet in Köln einen besonders günstigen Nährboden.

Es war bereits darauf hingewiesen worden, daß das Morose der Gesichtsbildungen nicht auf bestimmte byzantinische Werke unmittelbar zurückgeführt werden kann. Es ist vielmehr in karolingischer und franko-sächsischer Zeit schon durch allgemeinen Kulturaustausch zwischen Ost- und Westeuropa eingedrungen. War es vornehmlich die außerhalb der an römische Vorbilder sich anschließenden Palastschule gepflegte Kunst, die das byzantinische Element ausbildete, so haben doch auch die Typen dieser Palastschule selber einen gewissen byzantinischen Einschlag. Das empfindet auch Swarzenski, der den Wiener Dioskurides dem Schatzkammerevangeliar gegenüberstellt. Ferner ist Ms. suppl. graec. 6. Bd. 1[229]) in Wien ein Beweis,

wie sehr sich in Köln der von der Palastschule übernommene und in Reims modifizierte Evangelistentyp zum byzantinischen hin entwickelt wird. Diese byzantinische Wiener Handschrift zeigt die Evangelisten vor Architekturen wie im Seminarkodex. Auch Köhler erkennt das Byzantinische in den Reimser Evangelisten an, die bis ins 12. und 13. Jahrhundert hinein im Osten den gleichen Typus fast unverändert festhalten[230]). Er schließt seinem Bericht des Vereins für Kunstwissenschaft 1912 an, daß sich ein auf Purpur gemalter unvollendeter Evangelist des Meisters des Wiener Schatzkammerevangeliars im Xantener Kodex in Brüssel befindet. „Es kann kein Zweifel sein, daß die drei ersten Evangelistenbilder des Wiener Evangeliars nicht auf eine Stufe mit den Produkten jener Zentren (in Reims) gestellt werden können." Er fand den Eintrag Demetrius Presbyter im Wiener Evangeliar und glaubt damit auf eine Einfuhr byzantinischer Vorbilder in die karolingische Malerei durch jenes Evangeliar vermuten zu können. Damit wäre also in einem bestimmten Falle einmal der Weg nachgewiesen, auf dem die byzantinische Entwicklung vor sich ging. Man darf aber nicht übersehen, daß jener kulturelle und künstlerische Austausch schon lange vor dem Wiener Evangeliar in den Diözesen Nordfrankreichs, zumal in Reims, Soissons und Paris, vorhanden und literarisch bezeugt ist. Die Entdeckung Köhlers ist für Köln um so interessanter, als sich gerade die Evangelisten beider Stuttgarter Evangeliare und die auf einem Ornamentblatt des Manchester Kodex sich eng an das Wiener und Xantener Evangeliar anschließen. Bei alledem aber kann man sich nicht verhehlen, daß in der Palastschule doch wohl das antik-altchristliche Vorbild dominiert. Schließlich handelt es sich ja doch in der gesamten karolingischen Kunst um eine bewußte Wiederbelebung der christlich-römischen Antike. Die Vorbilderbeziehungen der Kölner Schule erklären sich hinreichend daraus, daß diese ihrerseits wieder eine Art Renaissance der karolingischen Kunst ist. Somit muß die niederrheinische Kunst auch das Altchristliche wie Byzantinische mit der karolingischen Kunst teilen, für das sich mit speziellem Bezuge auf das Ambrosianaevangeliar und dem Kölner Gereonskodex ein überzeugendes Beispiel in dem Cod. cat. graec. 1522 aus dem 10. Jahrhundert findet[231]).

Zum Schlusse soll noch auf das merkwürdige Evangeliar in Koblenz hingewiesen werden, wenngleich es mit der Kölner Schule in keinem Zusammenhange steht. Es handelt sich dabei um eine

wahrscheinlich in Trier angefertigte Kopie nach einem aus dem Reimser Kunstkreise stammenden Original. Reims entspricht die Art der Evangelisten in der Technik und dem strichelnden Gewandstil, Reims auch die Initiale mit ihrem Bandwerk und den charakteristischen Blattausläufern. Nur die Giebelaufbauten sind eher turonisch oder wahrscheinlicher eine freie Zutat zu den nordfranzösischen Evangelistenvorbildern, die der Kopist aus seiner zeitgenössischen südwestdeutschen Umgebung entnahm. Die Palmettenbordüre entspricht dagegen wieder Reims. Man kann aus dem Vorhandensein dieses Werkes schließen, daß wie in Köln südwestdeutsche Handschriften aus Metz, Echternach und Reichenau lagen, so in Trier und dem Südwesten Handschriften aus Nordfrankreich verbreitet waren, daß aber in beiden Fällen keine willkürliche Benutzung dieses Materials bei der eigenen Produktion zu verspüren ist, sondern daß man sich im Südwesten genau so an die einseitigen Vorlagen des Adakreises bindet wie in Köln an die Renaissanceschulen. Daß übrigens Motive der Reimser Evangelisten auch im Adakreise vorkommen — so der Lukas des Soissonsevangeliars und des Kölner Gereonsevangeliars — ändert nichts an der grundsätzlichen Verschiedenheit beider Kunstzonen, die weniger nach den Äußerlichkeiten der Ikonographie als nach den tieferen Unterschieden der handwerklichen Technik und des künstlerischen Gestaltungswillens zu beurteilen sind.

Neben dem in fast allen Handschriften vertretenen Haupttypus gibt es nun noch einen Nebentypus des Evangelistenbildes, der vor allem im Seminarkodex und dem Cheltenhamer Evangeliar auftritt. Rein äußerlich weichen die Evangelisten dieser beiden Handschriften durch die Hinzufügung des Symbols an den Werken des malerischen Hauptstils wie des dekorativen Stils ab. Die ganze Gruppe des malerischen Mischstils, zu dem auch das Bamberger und Lyskirchener Evangeliar gehören, teilt diese ikonographische Erweiterung. Aber auch diese beiden letzteren Werke treten dadurch, wenngleich sie sich enger an den Haupttypus anschließen, in motivische Beziehungen zu dem Nebentypus des Evangelistenbildes. Solche Beziehungen wird man unschwer zwischen dem Matthäus des Bamberger Evangeliars und dem Markus des Seminarkodex, wie auch zwischen den Johannesbildern in Cheltenham und Bamberg anführen können. Immerhin bewahren aber sämtliche Bamberger und Lyskirchener Evangelisten doch deutlich den von den karolingischen Renaissanceschulen abzuleitenden Typus. Von ihm aber weicht der Nebentypus in Köln und

Cheltenham in wichtigen ikonographischen wie formalen Sonderheiten ab. Zunächst darin, daß an die Stelle der Streifengründe in mehr oder weniger malerischer oder dekorativer Ausführung ausgedehnte Palastarchitekturen treten, die das ganze Bild erfüllen und nur eine schmale Türöffnung freilassen, in der die Evangelisten sitzen. Diese Art ist in Nordfrankreich völlig unbekannt und nur in der südwestdeutschen Kunst zu finden. Es ist hier der Ort, einmal darauf hinzuweisen, daß dergleichen architektonische Ausgestaltungen des Bildgrundes in Köln und Nordfrankreich zwar ungewohnt sind und nie einzudringen vermögen, daß dagegen umgekehrt die Evangelisten der südwestlichen Architekturrahmen mitunter von der Reimser Kunst beeinflußt erscheinen. So weisen die Evangelisten eines frankosächsisch und angelsächsisch beeinflußten Evangeliars beim Herzog von Arenberg stilistische Eigenheiten nordfranzösischer Faltenbehandlung und im Johannes auch den morosen Typ der Reims-Corbier-Richtung auf, während die ganze künstlerische Bildbehandlung auf den Adakreis zurückgeht. Wenn also kein Zweifel darüber bestehen kann, daß diese Architekturen der südwestdeutschen Kunst entnommen sind, so weist der Lukas des Cheltenhamer Evangeliars auch für die Evangelisten selber deutlich auf den Adakreis hin. Dort finden sich diese triumphbogenartigen Umrahmungen, die dem Kölner Brauch so ferne stehen. So wenig Beziehungen also zwischen den Evangelistentypen der Kölner Schule und der Liuthargruppe samt ihren Echternacher Trabanten bestehen, so nahe treten die Evangelisten im Kölner Priesterseminar und in Cheltenham diesem Kreise. Merkwürdigerweise ist es nun keines der Werke südwestlicher Kunst, die in Köln lagen und überhaupt keines der eigentlichen Liuthargruppe, das den entscheidenden Einfluß auf die Gestaltung des Nebentypus der Evangelisten ausgeübt hat, sondern das ältere Erzeugnis der vorliutharischen Kunst, der Egbertkodex in Trier. Beissel und Haseloff haben längst den Zusammenhang dieser Handschrift mit der Reichenauer Kunst erwiesen, so daß keine Veranlassung vorliegt, einen möglichen Schulzusammenhang zwischen diesem Werk und den beiden Kölnern untersuchen zu müssen. Wie es nicht die bekannten Münchener Evangeliare sind, die den bestimmenden Einfluß auf die schulbegründenden Kölner Werke ausübten, sondern eher Arbeiten aus der Trierer Gegend, so kommen auch in diesem Falle wieder für das Technische des Registrum Gregorii wie schon Haseloff andeutete und für das Ikonographische des Evangelistentyps der Egbertkodex in Be-

tracht. Zwar fehlen diesem die Architekturen und seine Evangelisten sitzen vor einfachen Mustergründen, wobei das auf die halbe Erscheinung reduzierte Symbol stark zurücktritt. Aber der Figurenkanon ist derselbe wie im Seminarkodex und in Cheltenham. Es ist dieselbe frontale Haltung, derselbe schmale, etwas zu lange Oberkörper und manches in den Motiven, das die Verwandtschaft erweist. Dabei steht allerdings der Gesichtstypus im Seminarkodex doch dem Kölner näher, während die Egberttypen mehr denen der Liuthargruppe entsprechen. Aus ihr erinnert etwa der Matthäus des Aachener Ottonenkodex in seiner frontalen Haltung mit dem schmalen, kurzen geraden Körper an den Egbert- wie an den Seminarkodex. Und auch die Gewandbehandlung sämtlicher Evangelisten des Ottonenkodex in Aachen steht etwa der Ada ziemlich fern mit ihrem unruhigen Schwung und entspricht wieder mehr dem Egbertkodex und den an diesen sich anschließenden Kölner Handschriften. Es bestätigt sich also auch in diesem sachlichen Zusammenhange wieder die schon von Aldenhoven beobachtete Tatsache, daß in den Anfängen der Kölner Buchmalerei der Aachener Ottonenkodex eine gewisse Rolle gespielt haben muß, der eine mittlere Stellung zwischen dem Egbert und der Liuthargruppe einnimmt.

Neben dem Egbertkodex ist für das allgemeine des Nebentypus der Egbertpsalter und das Evangeliar von Poussay vergleichbar[232]). Wie im Egbert, ist auch hier Lukas bärtig gebildet, wogegen sich der Kölner Lukas auch in den beiden fraglichen Handschriften an das allgemein übliche unbärtige Vorbild hält. Die Evangelisten des Poussayevangeliars zumal Johannes erinnern sodann aber auch an die Art der Gerresheimer Evangelisten. Denn dessen Evangelisten entsprechen ja schon nicht mehr dem strengen Haupttypus, wie auch die Technik bereits die des Seminarkodex vorbereiten hilft.

Zusammenfassend muß betont werden, daß der karolingische nordfranzösische Haupttypus der Evangelisten in den Kölner Werken aller Stilrichtungen auftritt. Gerade weil er in technisch so verschiedenen Arbeiten wie dem Gundoldevangeliar und dem Stuttgarter Gereonskodex oder im Ambrosiana- und Berliner Evangeliar übereinstimmend verwendet wird, muß man auf die Schulgemeinschaft dieser technisch so verschiedenen Werke schließen. Bei den von der Technik des Registrum Gregorii beeinflußten Evangeliaren in Köln und Cheltenham bleibt die Verwandtschaft mit den älteren Werken der südwestlichen Kunst, also dem Egbertkodex, Egbert-

psalter, Evangeliar von Poussay und Aachener Ottonenkodex auffallend. Es wurde bereits beim Pariser Sakramentar auf die technische Beziehung zur Registrumgruppe und insbesondere zu seinem Gregorbilde hingewiesen. Hier sei noch einmal angedeutet, daß das Widmungsblatt des Gerokodex ebenfalls mit der Registrumgruppe verwandt ist, und daß dieser große Prachtkodex auch hierin eine Vermittlerrolle gespielt haben wird. Um so wahrscheinlich erscheint diese Annahme, da gerade auch das Gregorbild des Seminarkodex wieder eine enge Verwandtschaft mit dem Gero aufweist. Natürlicherweise sind die Evangelisten der eigentlichen Liuthargruppe der südwestdeutschen Handschriften aufs engste mit denen des Egbert verbunden, wie ein Blick auf Kodex 218 der Kölner Dombibliothek bezeugt. Aber die Unterschiede sind doch so deutlich wahrnehmbar, daß man eine Scheidung zwischen Egbert und Liuthargruppe nicht fallen lassen kann, und die Evangelisten des Seminar- und Cheltenhamevangeliars unmittelbar auf jenen zurückführen muß. Zeitliche Folgerungen für eine frühe Datierung sind aber angesichts der allgemeinen Kölner Entwicklung abzulehnen. Auch hier gilt das schon oben Gesagte von der Egbertrenaissance.

VIII

Die Ornamentik

Gegenüber dem unvergleichlich reicheren, mannigfaltigeren und konkreteren Bildervorrat der Kölner Handschriften kann ihrer ornamentalen Entfaltung nur eine sekundäre Bedeutung beigelegt werden. Nicht als ob die Zahl der Ornamentblätter oder ihre künstlerische Qualität den bildlichen Darstellungen nachstände. Im Gegenteil ist gerade der fast prunkende Reichtum an Zierblättern, der jedem einzelnen Evangelium nicht weniger als drei vollseitige Initialblätter voranschickt, ebenso sehr ein auszeichnendes Merkmal dieser Schule wie ihre prächtige Ausbildung der Bordüren. Aber in keinem einzigen Falle — mit Ausnahme des seiner Evangelisten beraubten Evangeliars in Manchester — ergeben sich aus der Ornamentik irgendwelche Aufschlüsse für die innere Entwicklung der Schule und ihre Zusammenhänge mit anderen Zentren der Buchmalerei, die nicht aus dem

eigentlichen Bildbestande besser und deutlicher zu erkennen wären. In jedem Falle aber ist die Untersuchung dieser ornamentierten Blätter geeignet, das Ergebnis historisch-kritischer Art zu bestätigen, das aus den Bildern gewonnen werden konnte. Die Ornamentik befolgt jedesmal den Weg, den die Bilder einschlagen und schließt sich stets logisch dem historisch bedingten Eklektizismus der Schule an. Es ist darum nicht überflüssig zunächst einmal für die Ornamentik den Quellen in analoger Weise wie bei der Ableitung des Evangelistenbildes nachzugehen und wenigstens in großen Zügen auch für dieses Gebiet die freilich noch ganz im Fluß befindlichen Grenzen nordfranzösischer und südwestdeutscher Einflußsphären anzudeuten.

Wie der Grundcharakter der Kölner Buchmalerei entschieden nordfranzösisch ist, so weist schon die allgemeine Anordnung und Einrichtung der Evangeliare, ja der Umstand des fast ausschließlichen Vorherrschens dieser Kategorien liturgischer Bücher vor den im Metzer Umkreis mehr vertretenen Sakramentern auf dieses Ursprungsgebiet hin. Bereits das Format entspricht mit seiner mittleren und handlichen Größe ganz im Gegensatz zu dem prunkvollen höfischen Umfange der großen Echternacher Evangeliare etwa in Gotha oder im Eskurial durchaus den Maßen aus der Palastschule und den nordfranzösischen Zentren von Reims oder Corbie. Die Folge der Bildanordnung mit Evangelist, Titelblatt, Initial und Initium, die in Köln durchgehend und streng beobachtet wird, ist diesen nordfranzösischen Schulen entnommen. Sie finden sich zumal auch wieder in der Palastschule wie im Evangeliar aus Kleve, das sich heute in Berlin befindet. Zwar fehlte zufällig hier der zum Evangelisten gehörige Ziertitel, für den aber ausdrücklich ein Blatt freigelassen war. Genau dieselbe Anordnung findet sich in den verwandten Handschriften der palatinischen und der Reimser Schulen. Dagegen ist bereits im Soissonsevangeliar, das ja auch in den die Evangelisten überkrönenden Bögen und Bauten ein dem mittleren Frankreich und der Metzer Gegend zuneigendes Element enthält, nunmehr der Evangelist mit dem Initial gegeben.

Nordfrankreich entspricht auch die einfache Rahmung der Bilder wie sie wiederum gerade in der hauptsächlich nordfranzösischen beeinflußten Gruppe des malerischen Hauptstils in Köln vorkommt, wogegen bezeichnenderweise bereits die südwestlichen Anregungen folgende Gruppe der frühesten evergerischen Werke in dem Pilatusbilde das Pariser Sakrament die reichste Umrahmung bietet, die die

Schule überhaupt kennt. Im allgemeinen ist überhaupt die einfache Umrahmung nicht so streng beibehalten wie die Bilderfolge selber. Um so wichtiger aber ist es festzustellen, daß die Regel des einfachen, nicht oder nur ganz bescheiden geschmückten Rahmens in den oben schon erwähnten Werken der malerischen Hauptgruppe stetiger beobachtet ist als in den vom deutschen Südwesten ableitbaren. Bildrahmen mit ausgesprochenen Ornamentleisten kommen eigentlich erst in den Darmstädter Evangeliaren vor sowie im Lyskirchener Kodex und seinen näheren Verwandten. Der nicht ornamentierte Rahmen scheint in der Palastschule tatsächlich die bevorzugte Form gewesen zu sein, wenngleich diese Regel zugunsten des ornamentierten Rahmens im Wiener Evangeliar aufgegeben ist. Darin schließt sich diesem eigentlichen Hauptwerke der Palastschule das Reimser Ebonevangeliar in Epernay an. Es darf schon hier die Vermutung ausgesprochen werden, daß also der ornamentierte Bildrahmen erst durch die südwestdeutschen Einflüsse zur Regel wird, die allerdings vom Beginne der Schultätigkeit in evergerischer Zeit an fertig vorliegen.

Der einfachen Bildrahmung entsprechend schließt sich die Kölner Schule auch in der Anlage der Kanonestafeln einem Schema an, das zwar nicht bei der einfachsten Form der ohne jede architektonische Einfassung gelassenen Art bleibt wie sie nur einmal im Stuttgarter Kodex ausnahmsweise bei zwei Tafeln angetroffen wird, sich aber doch auch bewußt zurückhält von der üppigen Pracht der Giebelumrahmungen des Südwestens, wie sie in der Adahandschrift und der Fuldaer Wittechindeusgruppe üblich ist. In Köln wird vielmehr für die Kanonestafeln ein Typus befolgt, der ebenfalls von der Palast schule an aus Reims stammt. Zumal der letztere findet bevorzugt Verwendung. Es ist der einfache, auf einem von zwei Ecksäulen getragenem Architrav aufruhende Giebel, wie ihn bereits Kodex 56 der Kölner Dombibliothek verwendet. Allerdings darf nicht übersehen werden, daß im Aachener Karolingerevangeliar kein zusammenfassender Giebel die einzelnen ausgeführten Bekrönungen der Rubriken zusammenfaßt. Andererseits befinden sich bereits in einem wohl nach dem 10. Jahrhundert angehörenden Ms. 839 der Trierer Stadtbibliothek Säulen mit Giebelbedachung (Braun, Trierer Buchmalerei, S. 74ff.). Diese sind der Adagruppe fremd. Hingegen zeigt wieder eines der reichsten südwestdeutschen Werke, die Reichenauer Cim. 58 in München gegiebelte Kanonbögen in der Kölner Art, wie denn diese Einfassung der Reichenauer Kunst überhaupt nicht

ungeläufig ist. Muñoz suchte diesem Umstand direkt auf nordfranzösische Einflüsse zurückzuführen. Er reicht aber höchstens nur hin, um darzutun, wie frühzeitig sich schon die Vorbilder mischen und gegenseitig auswechseln. In diesem Sinne ist es auch beispielsweise aufzufassen, wenn im Südwesten die reichere Rahmung bevorzugt erscheint. Sie stammt wahrscheinlich aus dem Scriptorium des Kolbertevangeliars, das an sich ein Beispiel für das schwankende Verhältnis nord- und mittelfranzösischer Handschriften in Einzeldingen ist. Im gleichen Sinne eines Schwankens zwischen Reimser und Turonischen Einzelheiten muß es auch aufgefaßt werden, wenn die in der Handschrift der Ada nicht üblichen rechteckigen Umrahmungen des Berliner Wittechindeus gleichfalls in der Viviansbibel erscheinen, die Tours angehört und ein Beweis für die Verwandtschaft dieser Malschule mit Fulda ist, eine Verwandtschaft, die ja auch durch das bekannte Freundschaftsverhältnis Alkuins und Rhabanus Maurus nahegelegt wird. Dieselben rechteckigen Einfassungen wie dieses der mittelfranzösischen Malerei angehörende Werk hat von den mehr nach dem Norden weisenden Werken u. a. das Evangeliar aus Soissons in Paris, das sich damit den Fuldaer Werken in Erlangen, Würzburg und Berlin nähert. Viel bezeichnender als diese gelegentlichen Abweichungen von einer nicht stets als streng verbindlich anerkennbaren Norm ist dagegen das Auftreten rechteckiger umrahmter Giebelbekrönungen in den Evangeliaren, im Kölner Priesterseminar und in Cheltenham. Hier trifft die Anwendung dieses vorzugsweise im Südwesten geübten Schemas zusammen mit der Gesamthaltung dieser Werke, die bereits als unter Echternacher Einfluß stehend erkannt wurden. Ebenso interessant ist es, zu beobachten, wie in dem ganz unter Reichenauer Einfluß stehenden Berliner Evangeliar aus Abdinghoven wieder die reine Kölner Tradition des einfachen Giebelbaues ohne Umrahmung erscheint, wobei man sich allerdings daran erinnern mag, daß dieses Evangeliar auch in seinen Bildern von eben jener Cim. 58 in München abhängig ist, die ebenfalls die Kölner Giebel vor den südwestdeutschen bevorzugt (Abb. 104).

Bei der Beurteilung der Bordürenornamentik wird man auch für die Kölner Schule an dem Ergebnis Voeges für die Reichenauer Kunst im allgemeinen festhalten können, daß nämlich die Bordürenornamentik aus der Initialornamentik entstanden sei. In der Kölner Schulentwicklung liegt dafür ein besonderer Hinweis darin vor, daß die eigentlichen Bilder nur in ganz einfacher Weise gerahmt sind und

den doppelten Rahmen mit Ornamentfüllung dazwischen entbehren. Die Geltung des Bildes selber kommt dadurch besser zum Durchbruch. Diese schlichte Rahmung ist ein Erbteil der nordfranzösischen Renaissanceschulen. Sowohl in den Werken aus Reims und Corbie wie in denen der Palastschule ist der einfache Bildrahmen das Übliche. Der Übergang der Initialornamentik in die Bordüre vollzieht sich natürlich schon in karolingischer Zeit und läßt sich ziemlich deutlich schon an der Viviansbibel und dem Evangeliar du Fay verfolgen. Jedesmal führt der Weg dabei erkennbar über die Ausstattung der Kanonesbögen. Für den Grad der Abhängigkeit auch in der Bordürenornamentik von den nordfranzösischen Vorbildern ist aufschlußreich das Evangeliar Kolberts und das von Noailles (223 der Pariser Nationalbibliothek), sowie der mit diesem im innigsten Zusammenhang stehende Darmstädter Kodex 746, der vielleicht ehemals in der Kölner Dombibliothek sich befand. Das Besondere dieser Handschriften ist die Einfassung einer breiten Bordüre durch zwei kräftige Goldleisten und die Anwendung bunter, in Darmstadt matritzenähnlicher Gründe mit Palmetten, Blattranken sowie Goldranken in ganz dünner, feiner Zeichnung wie sie im Evergerlektionar, im Gießener Kodex und dem Hitdaevangelier wiedererscheinen. Ebenfalls finden sich in den Mitten der Bordürenseiten besondere Blattornamente in anderer Farbe, bei denen in den Ecken dreiteilige, herzförmige Blätter, wie so häufig in Köln, angebracht sind. Endlich sind die Giebelarkaden der Kanones mit reichen Ranken sowohl im Giebelfeld wie in den Ecken erfüllt; so zumal im Darmstädter 746, ganz abgesehen von den buntmarmorierten, ganz mit Köln übereinstimmenden Säulen. In jenem Darmstädter Werk ist auch die Bildanordnung ganz analog der Kölner mit Evangelist, Ziertitel, Initial und Inzipit. Diese Kolbertgruppe hat reich ausgeführte Rahmen im Gegensatz zu den Reimser und palatinischen Werken. Es ist jedoch nicht zu übersehen, daß, im Gegensatz zu einer etwaigen Annahme, diese Handschriftengruppe könne in besonderer Weise auf die reiche Ausgestaltung der südwestdeutschen Werke Einfluß gewonnen haben, darin ein gewisser Widerspruch liegt, daß gerade jene Gruppe unter den französischen Schulen, die im besonderen Maße hierfür in Betracht kommen dürfte, nämlich Tours, auffallenderweise zu keiner reichen Entfaltung der Ornamentik gelangt. Sie bildet ganz im Gegensatz zu der nach Nordfrankreich tendierenden Gruppe des Kolbertsevangeliars ihrerseits als eine dem nordfranzösischen Stile doch völlig entgegengesetzte Schule die

einfache Rahmung von Reims und der Palastschule weiter. Man sieht an diesem Umstande wiederum, wie sehr die Schultraditionen schon in karolingischer Zeit durcheinandergreifen, eine Tatsache, die auch die Untersuchung des Bildmaterilas der Kölner Handschriften bestätigten. Immerhin muß der Kolbertgruppe eine Vorrangstellung in der ornamentalen Ausgestaltung der Kölner Buchmalerei gewährt werden, wobei allerdings immer die Möglichkeit offen bleibt, daß diese Kolbertgruppe erst vermittels der Metzer und Echternacher Ornamentik eine mehr mittelbare Bedeutung für die Kölner erlangt habe. Im Evangeliar aus Le Mans (Paris, Nationalbibliothek lat. 261) steht übrigens noch dieselbe Ornamentik nebeneinander im Initial und in der Bordüre.

Für das Eindringen der Initialornamentik in die Bordüre auf dem Umwege über die Kanonesbögen ist vor allem eine Betrachtung des Rankenmotivs lehrreich. Tritt es doch zuerst in den nordfranzösischen Werken als Schmuck der Kanongiebel auf. In dem schon erwähnten Darmstädter Kodex 746, dem engen Verwandten des Kolbertevangeliars, findet sich die Ranke in reicher Weise im Kanon wie in der Bordüre verwendet. Es muß schon hier darauf hingewiesen werden, wie in dem gewiß Metzer Drogosakramentar diese Ranke auch im Initial erscheint, so daß hier am frühesten der Übergang dieses Motives aus dem Initial über dem Kanon in die Bordüren vollzogen zu sein scheint. Diese Feststellung ist um so wichtiger, als das Rankenmotiv tatsächlich aus Metz bzw. Echternach in die Kölner Kunst eingedrungen ist, wohin es außerhalb der Miniaturvorlagen auch durch Elfenbeine wie den Heribertuskamm des Kölner Kunstgewerbemuseums übertragen sein kann. In der Buchmalerei findet es sich zuerst im Evergerlektionar, das ja auch in seiner sonstigen Haltung zusammen mit dem Pariser Sakramentar aus St. Gereon einen starken Echternacher Einschlag verspüren ließ.

Neben dem Rankenmotiv mag noch auf die laufende Palmette hingewiesen werden, die ebenfalls aus der Initialornamentik in die Bordüre übergegangen ist. Wenigstens erscheint die in den turonischen Handschriften noch durchweg im Buchstabenstamm, und so steckt im Vivian und du Fay-Evangeliar die ganze Bordürenornamentik noch im Initial. Dasselbe gilt für die Werke Tours und Corbies, die sonst technisch und stilistisch grundverschieden sind. Sie enthalten keine Bordürenornamentik. Dagegen weist das Evangeliar von Noailles bereits alle Motive auf, die später in Köln Verwendung

finden, vor allem eben die grünen, blauen und roten Palmetten. Und wie in Köln sind es auch in diesem Evangeliar von Noailles weniger die Bilder als vielmehr die ganzseitigen Initialen, die das Rahmenwerk enthalten. Es finden sich in diesem Falle ganz breite Bordüren mit Zusammenstellung des Ranken- und Palmettenmotives, ja sogar dreifache Streifen kommen vor in mehrfachen Goldfassungen. Somit ist das Noaillesevangeliar in gleicher Weise für den Kölner Evangelistentyp wie für die Kölner Ornamentik wichtig. Wegen dieser doppelten Beziehungen möchte man auch gerade für die letztere eine unmittelbare Beeinflussung annehmen, zumal Werke wie der Darmstädter Kodex 746 mehrfach nach Köln gelangt sein können. Gerade die von Haseloff als typisch kölnisch gekennzeichnete Verwendung der doppelten und dreifachen Bordüre ist im Noaillesevangeliar und dem kleinen Darmstädter Buch unverkennbar vorgebildet. Dieselben Feststellungen, zu denen noch Übereinstimmungen mehr äußerlicher Art im Format, der Bildfolge und selbst im Liturgischen heranzuziehen wären, gelten auch für das ebenfalls ziemlich kleine Kolbertevangeliar, während das Evangeliar von Blois nur einfache Goldrahmen besitzt und seine Initialen gar auf völlig ungerahmten Pergament setzt. Mit dieser Vereinfachung in der ornamentalen Ausstattung nähert es sich genau wie in seinen Evangelistenbildern der Palastschule.

Von den Palmetten gilt im übrigen dasselbe, was von den Ranken der Initialen gesagt wurde. Auch sie finden sich am frühesten in den Giebelfassungen der Kanones und dringen von hier in die Bordüren ein. Schon frühzeitig vollzieht sich dieser Vorgang, wie aus dem Schatzkammerevangeliar in Wien und dem Ebonevangeliar in Epernay hervorgeht. Charakteristisch ist es, daß diese Motive, wie sie ursprünglich aus dem Initial stammen auch zunächst mit Vorliebe in den Bordüren der ganzseitigen Initialen verwendet wurden. Hier bleibt auch in Köln ihr bevorzugter Platz. Selten nur ist die Rahmung der Evangelistenbilder in dem reicheren Sinne der Initialblätter gestaltet. Wo sie aber zur Einfassung wirklicher Bilder verwendet wird, wie im Gerresheimer, Lyskirchener, Bamberger Evangeliar, den Kodizes im Kölner Priesterseminar und im Cheltenham, handelt es sich ausgesprochenermaßen um Werke, die nicht mehr dem Kölner Stil strengster Observanz angehören, sondern um Arbeiten, die ersichtlich unter südwestdeutschen Einfluß stehen. Nur in dem einen Falle des Matthäus des Kölner Archivkodex kommt der reiche Rahmen

für das Evangelistenbild in einem Werke des malerischen Hauptstils vor. In den angeführten Handschriften wird man daher eine Übernahme der Ornamentik aus denselben Quellen hervorsuchen müssen, aus denen nachgewießenermaßen auch das Bildliche stammt. Das ist der deutsche Südwesten. Der Kölner Matthäus entspricht übrigens auch in seinem ausnahmsweise reicheren Rahmen dem Vorbilde des Wiener Schatzkammerevangeliars.

Im einzelnen sei noch auf die nahen Beziehungen zwischen den Bordüren des Kolbertevangeliars und der Rahmung des Liber generationis im Seminarkodex hingewiesen, gerade weil dieser Kölner Kodex ein in allen anderen Beziehungen so ausgesprochener Vertreter des südwestlichen Einflusses auch in der Ornamentik ist. Desgleichen mag wenigstens flüchtig erwähnt werden, daß der Werdener Psalter Fol. 358 in Berlin, der schon mehrfach wegen seiner Beziehungen zur Kölner Technik und zum Evangelistentyp Erwähnung fand, als ein Fuldaer Werk nicht uninteressante Beziehungen zum Noaillesevangeliar und dem Darmstädter Kodex 746 in den doppelten Bordüren aufweist.

Wie sich in der Technik und im Stil Beziehungen zu außerkölnischen Werken außer jenem merkwürdigen Fuldaer Psalter in Berlin feststellen ließen, so könnte dasselbe auch für die Ornamentik nachgewiesen werden. So bemerkt Swarzenski (Regensburger Buchmalerei, S. 185) für das Krakauer Evangeliar „Alle Bilder sind von einem breiten Ornamentband umrahmt, dessen Form nichts Charakteristisches bietet." Diese Form ist immerhin eine gegen die älteren Regensburger Handschriften höchst vereinfachte Rahmenornamentik mit allen auch in Köln angewandten Motiven, wie z. B. dem Fächerwerk (Swarzenski, Regensburger Buchmalerei, Tafel XXXIV, Nr. 99). In den bildgeschmückten Handschriften von St. Gallen, die so plötzlich im XI. Jahrhundert auftreten an Stelle der bis dahin nur initialgeschmückten, erscheint eine der Kölner Bordürenornamentik ebenfalls verwandte Art Palmetten, fortlaufende zackige Blätter mit Palmetten in der Mitte, laufende Ranken mit großen Blättern — wie sie auch im Initial auftreten — endlich perspektivischer Mäander mit Punktornamenten stimmen im allgemeinen überein. Freilich in irgendeine direkte Beziehung zur Kölner Malerei sind sie nicht zu setzen. Kommen doch dieselben Elemente der Zierformen auch in den südrheinischen Zentren wie Mainz und Prüm vor. Das Gemeinsame findet seine Begründung in dem gleichen Ausgangspunkte von der

südwestdeutschen Ornamentbildung, die schon in karolingischer Zeit im Drogosakramentar vollendet vorliegt und dann in Reichenau und Echternach ihre rasche und reiche Ausbildung erlebte; damit kommen wir zu der für das Ornament wie für das Bild gleich wichtigen zweiten Quelle der Kölner Buchmalerei zurück.

Das Verhältnis der Ornamentik zu den beiden historischen Quellen der Kölner Kunst, Nordfrankreich und Südwestdeutschland, läßt sich genauer feststellen an einer Besonderheit der Bordürenornamentik, nämlich den Medaillonsbildern. Sie finden sich gleichmäßig in den Handschriften aller Stilrichtungen. Zuerst im Ambrosianakodex in der zentralen Darstellung des Agnus Dei, die sich auch späterhin öfter wiederfindet wie z. B. im Lyskirchener und Bamberger Evangeliar. Man sieht, auch für dieses Motiv ist eine Scheidung nach malerischem Hauptstil und Mischstil so wenig durchzuführen wie für irgendein anderes. Der ornamentale Motivenschatz ist eben eine kompakte Einheit und wird als solche nicht erst in Köln ausgebildet, sondern fertig übernommen. Die Form und das Vorbild dieser Medaillons sind die römischen Cäsarmünzen oder vielmehr nach ihrem Muster gebildeten deutschen Kaisermünzen. Auch sie sind nicht etwa eine ausschließliche Besonderheit der Kölner Buchzierkunst, sondern Gemeingut aller karolingischen wie ottonischen Schulen. So ist es auch nicht möglich, sie einseitig aus einer bestimmten Quelle, etwa Nordfrankreich, herzuleiten. Allerdings besaß gerade Reims selber in seinem großen römischen Triumphbogen monumentale Vorbilder dafür. Sie aber dafür aus Reims selber direkt abzuleiten, wäre ebenso gewagt wie die in Reims etwa im Ebonevangeliar und Utrechtpsalter so beliebten Genredarstellungen auf die Figürchen eben jenes selben Triumphbogens zurückzuführen, zuweilen, die sich in weit ausholen: den Bewegungsmotiven auf die Schrägen der Giebelbalken wie jene auf die Kanonbögen aufstützen. Allerdings lebt das Motiv in unveränderter Weise gerade in Reims selber an Ort und Stelle ungewöhnlich lange fort und findet sich in dem Ms. 2 der Epernayer Stadtbibliothek noch um 1100. Jedenfalls aber war dieses antike Motiv, das sich historisch bis in die frühkorinthischen Pinakes zurückverfolgen ließe, schon zeitlich in die christliche Kunst übernommen worden, wie die sehr alten Mosaike aus den Cyriakuskatakomben in der Bibliothek Chigi zeigen (Gerspach, Le mosaïque, S. 43). Der Londoner Cod. Add. 5111 im Britischen Museum, der aus drei Resten einer griechischen Unzialhandschrift besteht, beweist mit

seinen Brustbildern in Medaillonsform (Beissel, Evangelienbücher, S. 29) das Vorkommen dieses Motives in der griechischen Buchmalerei ebenso schlagend wie die Prophetenbrustbilder in Codex Rossanensis, wie denn die byzantinischen Miniaturen auch die in Köln so bevorzugten Eckblätter in den Bordüren seit dem 9. Jahrhundert aufweisen. Solche ganz byzantinisch empfundenen Brustbilder zeigt denn auch das Soissonsevangeliar auf Fol. 181. Auch in der Elfenbeinplastik finden sie sich in entsprechender Art, wie der Deckel des Pariser lat. 9454 oder ein Buchdeckel im Kölner Kunstgewerbemuseum beweisen (Goldschmidt, Ottonische Elfenbeine). Aber gerade das Vorkommen dieser Medaillons auf gewissen Elfenbeinreliefs des Louvre (Molinier 9 u. 10), die Goldschmidt (Jahresbericht der preußischen Museen 2—6) als die Deckel des Dagulfpsalters nachgewiesen hat, zeigen das Motiv in gleicher Weise schon frühzeitig in der Metzer Gegend heimisch. In karolingischer Zeit werden diese Medaillons immer zahlreicher. Es sei hier nur, um auch ihr Vorkommen in mittelfranzösischer Handschriften zu erweisen, auf die Bamberger Alkuinsbibel verwiesen, wo sie durch Namengebung als Alkuin und die vier großen Propheten gekennzeichnet sind. Schon Leitschuh (Karolingische Malerei, S. 253) wies auf die naheliegenden Vorbilder römischer Goldmünzen hin. In bloßer Minimumausführung erscheinen sie in der Viviansbibel, und daß sie auch der merovingisch-irischen Kunst schon geläufig waren beweist die Trierer Domhandschrift 134. Man sieht, es muß hier für ein wichtiges ornamentales Element dasselbe festgestellt werden, was für die Auswahl der Evangelistentypen erkannt wurde: Die in karolingischer Zeit schon völlig vollzogene Mischung, die ein ausgebildetes synkretistisches System den um das Jahr 1000 sich bildenden Malerschulen vermacht hat. Dazu kommt, daß gerade diese Medaillons mit Vorliebe und mitunter in erhaltenen Originalmünzen an Goldschmiedearbeiten angebracht werden, und zwar vor allem wieder an Werken reichenauischen Ursprungs wie z. B. dem kostbarsten Trierer Egbertschrein (Abb. Kreutz, Kunstgeschichte des Edelmetalls und Zeitschrift für christliche Kunst, XXI). Wenn nun aber beim Evangelistentyp das Originalvorbild in den nordfranzösischen Schulen gefunden werden konnte, so kann es kaum einem Zweifel unterliegen, daß in diesem Falle nicht nur für das Medaillonmotiv, sondern für die gesamte Bordürenornamentik der entschiedene Anstoß, ja die direkte Übernahme aus dem deutschen Südwesten trotz aller nordfranzösischen Vorbilder das Wahrschein-

liche ist. Liegen doch die Evangeliare von Noailles und der Darmstädter 746, in einer künstlerischen Zone, die sich nicht mit der geographischen ihres alten Aufbewahrungsortes deckt, sondern entschieden nach Mittelfrankreich selber hinweist. Auf Südwestdeutschland als Herkunftsgegend dieser ornamentalen Ausgestaltungen weist vor allem hin ihre ausgedehnte und besonders prächtige Verwendung in den von Echternach stark beeinflußten Handschriften im Kölner Priesterseminar und in Freiburg, Berlin, London, Manchester und dem diesem letzteren anverwandten Fol. 21 in Stuttgart. Es handelt sich aber — und das ist ein fundamentaler Gegensatz zu dem in der Technik und Evangelistenikonographie Festgestellten — nicht um eine Entwicklung der Ornamentik im südwestlichen Sinne dabei. Sondern von vornherein werden die ornamentalen Bestandteile, wenn nicht direkt aus dem Südwesten entnommen, denn sie beherrschen ja den französischen Quellenkreis im gleichen Maße, so doch in eine Form gekleidet, die der südwestdeutschen Prägung am nächsten steht. Statt aller Einzelvergleichung sei ein für allemal auf die großen Echternacher Hauptwerke in Gotha und dem Eskurial sowie in Bremen verwiesen. Wie groß die Wahrscheinlichkeit eines überwiegend südwestlichen Anteils an der Ornamentbildung ist geht u. a. daraus hervor, daß die Stuttgarter „Kopie" des Schatzkammerevangeliars aus Aachen die Ranke am Stuhl der Evangelisten in einer Art verwendet, die ganz den alten Metzer Gewohnheiten entspricht. So findet sich häufig im Südwesten auch die Blume, die aus dem Kelche einer anderen entspringt, wie sie häufig im Seminarkodex und sehr schön in der Cim. 58 ausgeführt erscheint. Dabei stellt es sich übrigens immer mehr heraus, daß die breits von Swarzenski bemerkte enge Verwandtschaft der Metzer und Echternacher Ornamentik in der Tat zu Recht besteht. Im Drogosakramentar und der damit eng verbundenen Handschrift lat. 9388 in Paris finden sich in der Bordüre wieder jene Ranken in Minimumausführung auf Goldgrund und Silberranken auf Purpur ähnlich dem schon erwähnten 402 in Stuttgart. (Weber, Aus Metzer liturgischen Handschriften, Tafel VII). Desgleichen finden sich hier Eckblätter in stark pflanzlicher Durchbildung und an Eichenblätter gemahnend wie im Hitdakodex. Freilich gehen die Ranken als ein Hauptmotiv karolingischer Ornamentik weit über das in Köln übliche hinaus, indem sie in saftiger Fülle den Rahmen überwuchern und in girlandenartiger Weise umranken. Rankenwerk mit dreilappigen Langblättern, Sternen und

jenen in Köln so beliebten stumpfen Knospen füllen auch die Buchstaben. Aber das alles ist hier in dem Metzer Werke breit, fleischig und malerisch gegeben, wie es dem naturalistischen karolingischen Stil entpricht. In Köln dagegen läßt sich an denselben Motiven doch das veränderte ottonische Grundgefühl für die mehr zeichnerischen Werte verspüren. Bemerkenswert ist in diesen Metzer Handschriften die oft ganz einfach ausgeführte Bordüre mit Ranken und Palmenketten in einer der Kölner verwandten Art im lat. 9393 in Paris (Weber, Metzer Handschriften, Tafel 47). Endlich mag noch die Vermutung ausgesprochen werden, daß die Erdschollen, wie man sie im Hitdakodex und außerhalb Kölns, zumal in den Fuldaer Handschriften antrifft, aus dem Palmettenornament in das Bild übernommen sein dürften. Man vergleiche dafür lat. 9301 in Paris (Weber, Tafel 8b) oder den Einsiedler Kodex 17, in dem die Bordüre des Matthäusbildes diesen Gedanken besonders nahelegen könnte (Merton, St. Gallener Buchmalerei, Tafel 35).

Spiegelt sich somit die Entwicklung der Kölner Malerei im Ornament in einer dem eigentlichen Bilde völlig analogen Weise wieder, die besonders im 12. Jahrhundert beim Eintreten der Einflüsse der Maasemails in den Bordüren mit ihren Matritzenbildungen eine besondere Bekräftigung erfährt, so verlohnt die Betrachtung des Initialornamentes seinerseits eine eingehendere entwicklungsgeschichtliche Darstellung.

In den vorevergerischen Handschriften, die mehr als eine Art Quellenkunde der Kölner Buchmalerei Bedeutung haben, denn als sichere Werke ihres werdenden Stiles anzusprechen sind, bewegt sich die Initialornamentik völlig in den Gleisen der franko-sächsischen Kunst. Das Eigentümliche dieser auf synkretistischen Elementen beruhenden Manier — es ist tatsächlich eher eine Manier als ein formbewußter Stil — besteht in der beinahe theoretischen und akademisierenden Verschmelzung irisch-germanischer und antik-lateinischer Bestandteile. Es ist nicht überflüssig darauf hinzuweisen, wie dieser Vorgang lediglich historisch zu verstehen ist und durch keinerlei noch so ausgeklügelte und geistreiche psychologische Analyse erfaßt werden kann. Es kann hier allerdings nicht darauf eingegangen werden, inwieweit das von uns als irisch-germanisch angesprochene Element selber schon als eine Umbildung antiker Bestandteile anzusehen ist und inwieweit es autochthonen Charakter beanspruchen kann. Die Funde von Riemen- und Bandwerkorna-

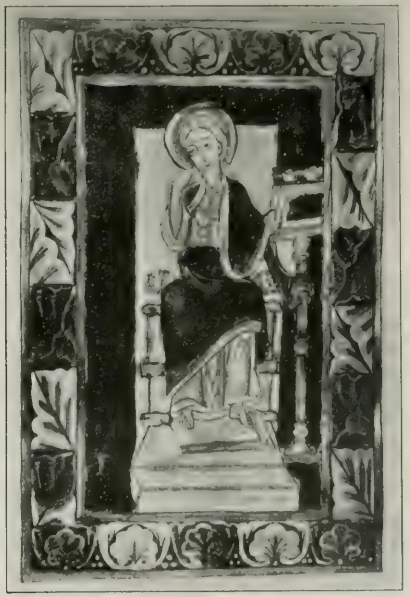
menten in Italien scheinen doch nicht auszureichen, diese „germanische" Ornamentik als verbauerte und für die Ausfuhr nach dem barbarischen Norden bestimmte antike Ware hinlänglich zu beglaubigen, wie Dehio annimmt. (Geschichte der Deutschen Kunst, I.) Jedenfalls erscheint beides, irisch-germanisches wie antik-lateinisches Ornament bereits vereinigt in der karolingischen Initialornamentik. Etwa im Berliner Evangeliar aus Kleve geht die Anlage des Q im ganzen betrachtet mit ihrem wohlgeformten klassischen Gefühl für Eurythmie entsprechenden Bau auf antike Formvorstellungen zurück. Antik sind auch darin die Ranken und herzförmigen Blätter, wie denn bei allen pflanzlich durchgebildeten Motiven der realistische Zug zur Naturnachahmung der klassisch beeinflußten Spätantike zu erkennen ist. Dagegen läßt sich in den teils gerundeten, teils eckig gebrochenen Linienführungen der mittleren Ovalfüllungen ein Kompromiß mit den irischen Bestandteilen aufspüren, die in dem Riemenwerk des Buchstabenkörpers als Füllung unzweideutig verwandt sind. Charakteristisch für das Nebeneinander insular-irischer und festländisch-antiker Ornamentbestandteile ist der franko-sächsische Kodex 5573 in Brüssel. Einige seiner ganzseitigen Initialen sind völlig im insularen, ein Q mit umschließender Bordüre völlig im Sinne der antiken Formen gestaltet etwa so wie in der Metzer Ornamentik. Im Kodex des Kunstgewerbemuseums (Abb. 105—106) herrscht entschieden die irische Ornamentik in ihrer franko-sächsischen Umgestaltung vor. Die antiken Pflanzenmotive finden sich nur in versteckter Weise außer im Q, wo die innere Ovalfüllung durch zwei Blätter bestritten wird, die wie der Querschnitt eines Blattes im Gegensinne aufgeklappt erscheinen. Hier werden auch noch reichlich Fisch- und Vogelmuster verwendet, die in den Handschriften der Hildeboldinischen Zeit eine noch unbestrittene Herrschaft ausüben und auf diesem Wege wohl nach Köln übertragen wurden. Ganz im Sinne des irischen Flecht- und Bandwerkes samt dem „Gerinnsel" sind die stattlichen Initialen des Kodex 147 des Kölner Stadtarchivs gehalten, dessen Evangelisten sich als durch Reimser Einflüsse entstanden erweisen. (Abbildung Lamprecht, Initialornamentik, Tafel 7—9.) Es ist dieselbe Zierkunst wie sie sich in gleichzeitigen Trierer und Düsseldorfer Handschriften findet. (Lamprecht, Tafel 10 bis 16.) Die gleiche Art findet sich auch in St. Gallener Handschriften; so ein reich mit irischem Flechtwerk und antiken Ranken übersponnenes L im sogenannten Goldenen Psalter (Marten, Tafel XXXII, 2) und im

Widmungsblatt
Svanhild Evangeliar. Manchester, Rylandsbibliothek

Majestas Domini
Svanhild Evangeliar. Manchester, Rylandsbibliothek

Lukas
Swanhild Evangeliar, Manchester, Rylandsbibliothek

98



Johannes
Swanhild Evangeliar, Manchester, Rylandsbibliothek

99

Heiliger
Londoner Lektionar. Britisches Museum
Nr. 2889

100

Heiliger
Londoner Lektionar. Britisches Museum
Nr. 2889

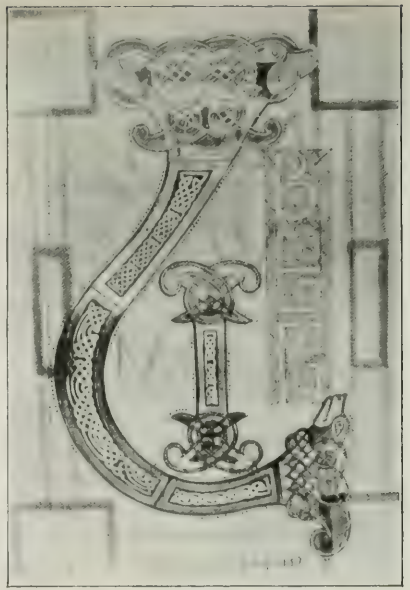
101

Johannes und Petrus
Evangeliar aus St. Apostel. Köln, Stadtarchiv

Widmungsbild
Friedrich-Lektionar. Köln, Dombibliothek fol. 95

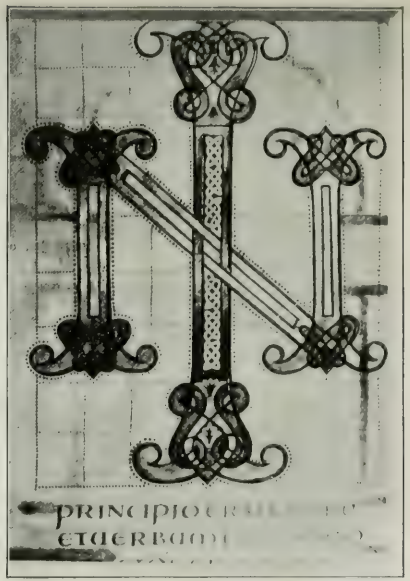
Kanontafel

Abedinghover Evangeliar. Berlin, Kupferstich-Kabinett 78 A. 3



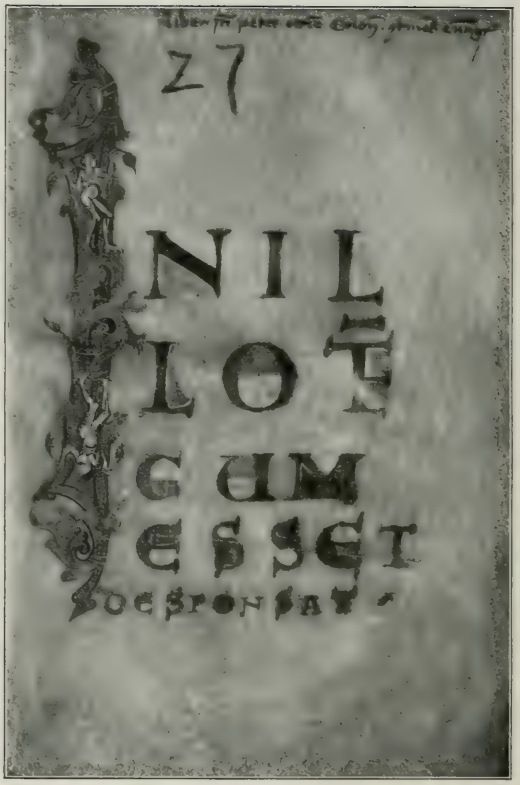
Initial
Kodex des Kölner Kunstgewerbemuseums

105



Initial
Kodex des Kölner Kunstgewerbemuseums

106



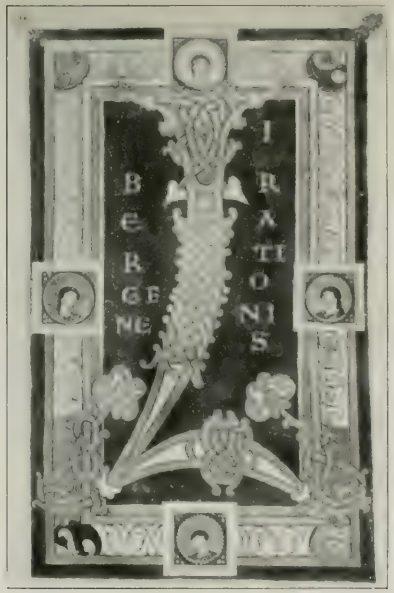
Initiale

Evergerlektionar. Köln Dombibliothek 143

Initiale
Evangeliar. Köln, Stadtarchiv 312

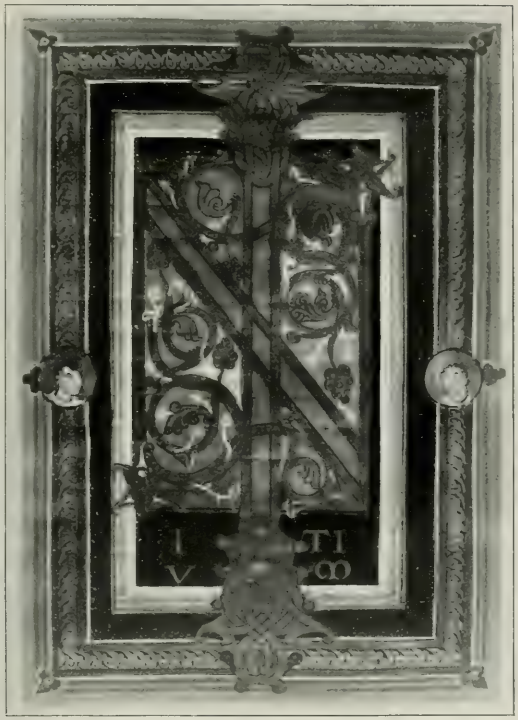
Initiale
Evangeliar in Cheltenham

109

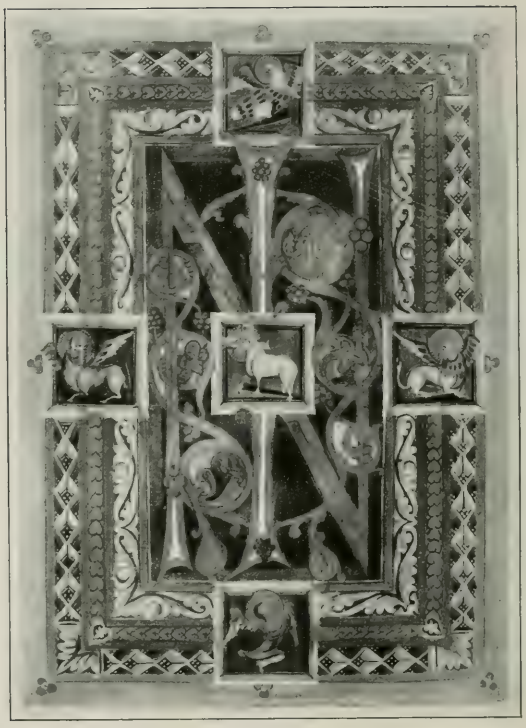


Initiale
Evangeliar in Cheltenham

110

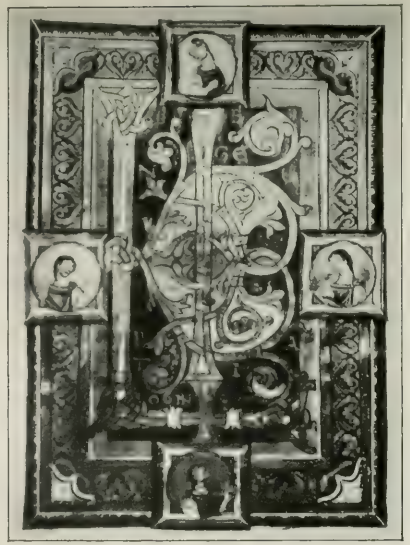


Initiale
Köln, Evangeliar des Priesterseminars

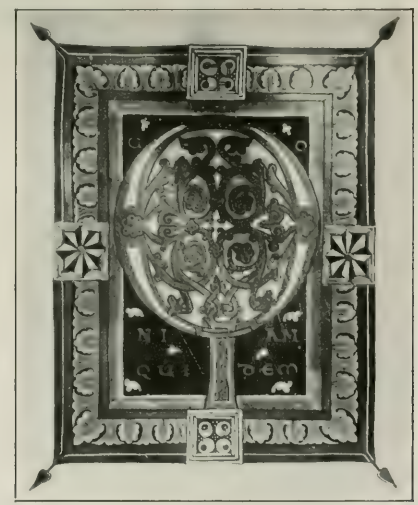


Initiale

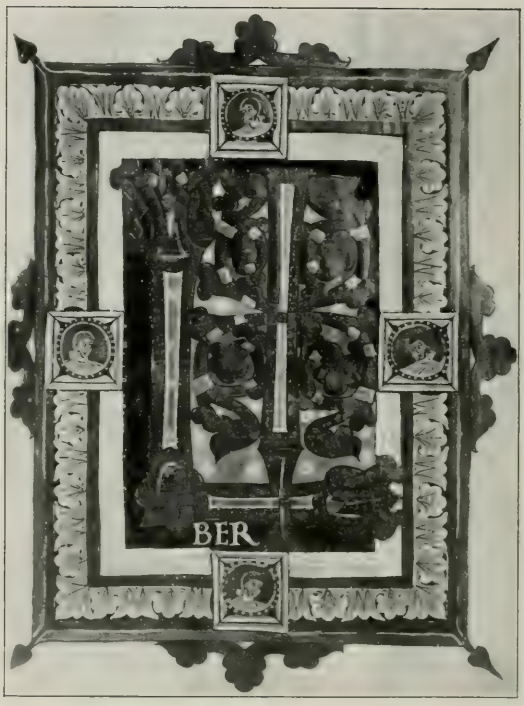
Köln, Evangeliar des Priesterseminars



Initiale
Bamberger Evangeliar A. II 18

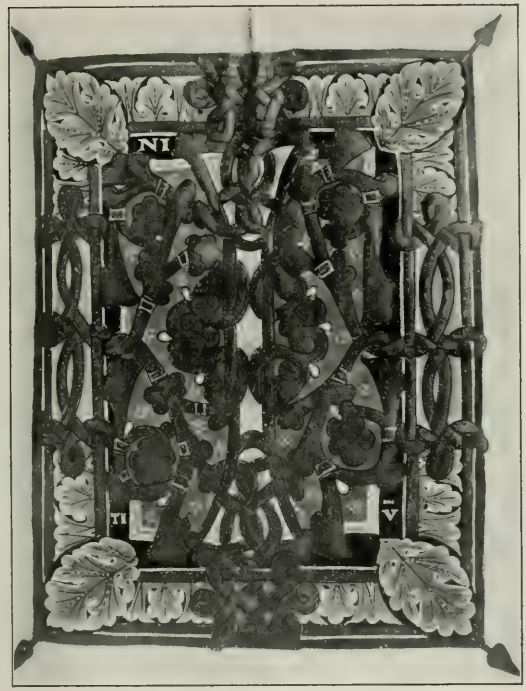


Initiale
Evangeliar in Manchester Rylandsbibliothek



Initial

Abedinghover Evangeliar. Berliner Kupferstichkabinett



Initiale

Abedinghover Evangeliar. Berliner Kupferstichkabinett

Initiale

Köln, Dombibliothek. Fol. 218

Einsiedler Kodex 17. Wie sehr die Ornamentik in franko-sächsischer Zeit auf irischem Einfluß beruht, zeigt am besten das Vorkommen des Kreuzes inmitten des Vere Dignum Initials in St. Gallen sowohl wie in frührheinischen Handschriften, z. B. dem Bodleiana Kodex D. I. 20 und dem Düsseldorfer D. 3 (Lamprecht, Tafel 16). Gegenüber den zweifellos aus Irland importierten Elementen kann für jene kleinen, flammenähnlichen, stachligzackigen, unmittelbar aus dem Buchstabenstamm entsprießenden Blättchen, wie sie etwa im Bamberger Evangeliar, aber auch im Koblenzer vorkommen, auf Tours als dem wahrscheinlichen Ort der Herkunft verwiesen werden. Dahingegen unterliegt es keinem Zweifel, daß Dinge, wie jene kleinen nackten Genrefigürchen im Evergerlektionar oder die Vögel im Kodex 312 des Kölner Stadtarchivs, auf speziell Reimser Vorbild wie den Ebonkodex zurückgehen. Sie haben hier dieselbe Bedeutung, die ihnen noch auf den Madonnendarstellungen der Renaissance zukommen: die nackten Männer bedeuten die Seele, die Vögel im allgemeineren Sinne den Geist, das schrankenlos Beflügelte in dem der mittelalterlichen Theologie geläufigen Unterschied von anima und spiritus.

Die nordfranzösische Initialornamentik der karolingischen Zeit interessiert noch in etwas anderem. Jenes schon erwähnte Q des Klever Evangeliars in Berlin ist nicht unwichtig für die Ableitung gewisser Kölner Initialziermotive. Es enthält neben den wie in Köln an den Buchstabenenden verwandten Band- und Flechtwerkzeichnungen auch Ranken mit dreiteiligen Blättern. Wenn später das Pflanzliche in der Zierkunst vorwiegend aus Echternach nach Köln eingeführt wird, so mag doch im Vorkommen desselben Motivs in Nordfrankreich, ja gerade in der für die Kölner Evangelistenbildung so entscheidenden Palastschule, ein Hinweis darauf zum mindest gesehen werden, daß vorhandene Vorliebe für bestimmte Formen der Zierkunst während der evergerischen Schulbegründung leichter zu den ausgebildeten Formen des Südwestens hinneigen ließen. Denn solche Rankenbildungen waren durchaus nicht das ausschließliche Vorrecht des Südwestens, wo sie freilich bald zu einer Vorrangstellung gelangten. Sie finden sich z. B. weiterhin in einer dem Klever Evangeliar ziemlich verwandten Art im Berliner Ham. 253, der aus Stavelot stammt und dem späten 9. Jahrhundert angehört. Das Evangeliar ist bestritten zwischen der Maas und Nordfrankreich. Es darf hier aber wohl ausgesprochen werden, daß die Gegend von Stavelot schon in karolingischer Zeit eine mittlere Stellung zwischen Reims und Metz

eingenommen hat, wie denn auch die dem 11. Jahrhundert angehörenden Handschriften des Stavelot benachbarten Klosters Prüm teils von Echternach, teils von Köln und der Maas her beeinflußt sind. Wie in der Bordürenornamentik und den Bildern sind auch für den Initial die Grenzen nicht immer für Einzelmotive absolut eindeutig feststellbar, sondern mischen sich mehr oder weniger überall und nehmen erst im Anfange des 11. Jahrhunderts schulmäßige Sonderformen an. Beispielsweise erscheint wiederum ein Q in einer dem Klever Evangeliar durchaus verwandten Weise im Berliner Wittechindeus, der sonst gerade den Gegenpol der Palastschule, den Adakreis, vertritt.

Von den Handschriften Nordfrankreichs weisen vor allem gerade auch die Initialen des Wiener Evangeliars am intensivsten die breiten malerischen Qualitäten der Reimser Schule auf (Swarzenski). Da nun auch dieses Wiener Evangeliar und der Ebonkodex ornamentierte Bildrahmen, und zwar gerade in der in Köln aufgenommenen Art der reinen und laufenden Palmette besitzen, diese beiden Handschriften zudem aber auch für die Kölner Technik und Ikonographie eine ausschlaggebende Bedeutung besitzen, dürfte auch für die Initialornamentik wenigstens ein Bruchteil der Anregungen aus Nordfrankreich gekommen sein. Bei der evergischen Begründung der Schule nimmt dann allerdings die ganze Ornamentik eine vorwiegend südwestliche Haltung an, kehrt aber schon in den großen Evangeliaren des malerischen Hauptstils, wie namentlich in den Tierdarstellungen des Kölner Kodex 312 wahrnehmbar, zu den Reimser Vorbildern zurück, genau entsprechend der Technik und Ikonographie der betreffenden Handschriften. Die Kölner Buchmalerei ist eben ein Schulfall des eklektischen Prinzips im Kunstschaffen und kann daher in ihrer historischen Entwicklung nur durch das beständige Beobachten der für sie maßgebenden auswärtigen Schulen verfolgt werden. Der Weg, auf dem die Reimser Elemente vorgedrungen sind wird andeutungsweise bezeichnet durch das Pariser Evangeliar lat. 9454, eine Handschrift, die für Köln geschrieben ist, aber nicht hier entstanden sein dürfte. In ihm sind die durch den Minimumkontur rötlich schimmernden Goldinitialen ganz ähnlich ausgeführt wie im Ebonevangeliar. Das Pariser Werk mag zu Anfang des 10. Jahrhunderts entstanden sein.

Hier muß noch auf ein Evangeliar hingewiesen werden, dessen Herkunft nicht feststeht, das aber wahrscheinlich von jeher in Köln aufbewahrt wurde und vermutlich aus dem Besitze Wallrafs in den

Bestand des Wallraf-Richartzmuseums überging. Es ist einreihig geschrieben, und zwar von einer Hand, die noch karolingische Tradition genossen hat, worauf die kolbenmäßigen Verdickungen hinweisen. Die Schrift erinnert an den Kodex des Kunstgewerbemuseums, mit dem auch die einreihige Textordnung übereinstimmt. Dagegen stimmen weder die Anordnung der Vorreden noch die Kapitelzahlen überein und leider fehlt auch jeder liturgische Hinweis auf den möglichen Ort der Entstehung.

Für die kunsthistorische Beurteilung bleibt man also lediglich angewiesen auf die Kanontafeln und die Initialen. Jene sind unter Bögen angeordnet, die auf Pilastern ruhen, übereinstimmend mit der Art mit den Arkaden der Evangelistenbilder des Kodex des Kunstgewerbemuseums. Jedoch findet sich keinerlei pflanzliches Ornament weder in den Füllungen der Bögen noch der Pilaster oder den Kapitelbildungen. Nur Riemen- und Bandwerk ist zu finden. Dagegen entspricht die Farbgebung in Ton und Technik wieder dem Evangeliar des Kunstgewerbemuseums. Grün, Gelb, Schieferblau, Rotbraun herrschen vor.

In den großen Initialen liegen nun gewisse Beziehungen nicht nur zu jenen anderen Kölner Evangeliaren, sondern auch zu den Handschriften der karolingischen Palastschule. In allen drei Fällen sind die Initialen in Gold auf bloßem Pergament ausgeführt. Zumal der Vergleich mit dem Q des Klever Evangeliars ist lehrreich. In beiden Fällen werden die geteilten Ovalstämme durch Gerinnsel gefüllt oder Flechtwerk. Im Unterschied zu dem karolingischen Werk ist eine auffallende Zurückhaltung von pflanzlichen Motiven zu bemerken, die sich hingegen im Kodex des Kunstgewerbemuseums wiederfinden. Dagegen verzichtet der Wallrafkodex hinwiederum auf die Zierbildungen in den Buchstabenenden und begnügt sich mit geometrisch geordneten Bandwerkverschlingungen.

Das Evangeliar gehört sicher schon dem 10. Jahrhundert an und ist ein Ausläufer der allgemeinen frankosächsischen Kunst, die bis in das Innicher Evangeliar reicht, dessen Initialen man mit ihm vergleichen mag. (Abbildung Beissel, Evangeliarbücher, S. 251.) Nach Format, Einrichtung und zumal nach seinem Schriftcharakter findet es seine nächsten Verwandten im Kodex des Gewerbemuseums und den ihm nahestehenden Werken. Auch das Wallrafevangeliar dürfte als ein Kölner Werk angesprochen werden. Seine kunsthistorische Bedeutung findet es in der Richtung jener Arbeiten, die für die Ver-

mittlung des karolingischen Stils namhaft gemacht wurden. Hier, im Zusammenhang mit der Initialornamentik, sei nochmals auf die Beziehungen zu der Ornamentik der Palastschule verwiesen. Wenn mit der evergerischen Schulbegründung die südwestliche Initialornamentik den Sieg über die nordfranzösische davon trägt, so beweisen die beiden Kodizes der Kölner Museen, daß während des 10. Jahrhunderts zweifellos jene karolingische Ornamentik vorgeherrscht hat. Der Zusammenhang aber gerade mit der Palastschule möchte den Gedanken nahelegen, daß diese letztere an einem Orte bestand, der Köln nicht sehr fern lag, weil die Kölner Kunst das Vorbild der Palastschule voraussetzt. Das aber kann nur Aachen gewesen sein.

Im Ebonevangeliar läßt sich übrigens auch recht gut erkennen wie die Füllranken der Initialen aus dem Bandwerk entstanden sind, womit dann der von manchen neueren Forschern, z. B. Dehio, angenommene Prozeß einer Entstehung des Bandwerkes aus der antiken Ranke nur wieder rückläufig gemacht worden wäre. Sie setzt sich unmittelbar aus den Verschlingungen der Endknoten des Buchstabens fort und füllt den Raum zwischen den Balken genau wie die Ranken des 11. Jahrhunderts aus. Dabei kommen auch schmale wie breite dreiteilige Blätter vor in Form von Schwertlilien sowie auch Ansätze zu Knospen.

Es scheint nun, daß zuerst in Metz eine bewußte Auswahl und Ausbildung ganz bestimmter Ornamentmotive stattgefunden hat. Jedenfalls ist die gesamte Zierkunst des 11. Jahrhunderts hier zuerst in ihrem vollen Umfange wie in einer ausgeprägten Sonderart faßbar. Für Köln ist festzustellen, daß bei der evergerischen Neubegründung der Malschule südwestdeutsche Einflüsse von vornherein entscheidende Bedeutung für die Ornamentik wie für alles übrige erlangt haben. Das mag damit zusammenhängen, daß während des glänzenden aber künstlich veranlaßten und darum nur kurz währenden Aufblühens der irischen Kunst auf dem Festlande, die eine Art keltisch-germanischer Reaktion gegen die karolingische Renaissance darstellte, in Metz fast unberührt davon die antike Richtung sich ruhig durchbilden konnte. Sie steht um das Jahr 1000 fertig ausgebildet da und wird nun widerspruchslos von der gesamten deutschen Malerei der Zeit übernommen. Das einzige und wohl letzte Werk, wahrscheinlich Metzer Ursprungs, das die irische Ornamentik bevorzugte, war der noch im 8. Jahrhundert entstandene Godeskalkkodex in der Pariser

Nationalbibliothek gewesen, der durchgehend das merovingische Flechtwerk aufweist. Für den Beginn des 11. Jahrhunderts kann nun die Behauptung eines maßgebenden südwestdeutschen Einflusses für die Ornamentik genauer in der Echternacher Zuspitzung der Einzelmotive formuliert werden. Darin muß man sich Swarzenski anschließen, daß wir den ausgesprochenen Stil der Initialornamentik der speziellen Echternacher Gruppe auch in der Metzer Gegend verfolgen können, weil die gleiche Beobachtung auch für Köln zutrifft. Diese rückläufige Wirkung des Echternacher Stils auf den Ort seiner ursprünglichen Entstehung selber hin, zeigen die Pariser Handschriften lat. 10 501, lat. 9390, lat. 9395 (Weber, Metzer Handschriften). Man kann nun ohne weiteres feststellen, wie derselbe Ornamentstil, der sich dann übrigens auch in den heinrizischen Prachtgewändern im Bamberger Domschatz, und zwar ebenfalls Goldranken auf blauem Grunde zeigend, findet, in der Reichenau, in Regensburg und in Köln eigentlich nur geringfügige Modifikationen erleidet. Das beherrschende Motiv ist überall die Ranke, neben der die drei- und vierpaßförmigen Blätter sowie die herzförmig geschnittenen Almandinen ebenso deutlich für ihre Herkunft aus Trier und Echternach sprechen, da sie bereits auf dem Egbertkreuz in Maastricht und der Platte des Beuth-Schinkelmuseums in Charlottenburg vorkommen. (Falke, Deutsche Schmelzarbeiten.) Diese Ranke bildet nun Echternach, im Gegensatze zu der reichbelebten, unregelmäßig wirren und wuchernden Linienführung der Reichenau, getreu seinem etwas trockenen Gesamtcharakter in eine harmonische Ausbreitung der Ranke um, bei der jede heftige (brusque), aber unregelmäßig gebrochene (violent) Bewegung sorgfältig vermieden ist. (Michel, Histoire de l'art, II, 723.) Es ist gerade diese Art, die in Köln übernommen wird. Man vergleiche dafür vor allem den Gothaer Kodex. (Abb. der Initiale bei Lamprecht, Initialornamentik, Tafel 23—26.) In dem wohl später entstandenen Pariser lat. 10 501, der auch für das Bild Analogien technischer Art zur Kölner Malerei bot, erinnern ebenfalls Initial wie Bordürenschmuck an Köln, während die Säulenumrahmung des Bildes nur das eine Mal im Pilatus des Gereonssakramentars erscheint. Aber gerade hier treffen wir auf die unmittelbare Beeinflussung der Ornamentik in den beiden schulbegründenden Handschriften evergerischer Zeit durch Echternach. Wenn Swarzenski den Pariser lat. 10 501 für eine Metzer Arbeit hält und als Beweis für den Zusammenhang Metzer und Echternacher Ornamentik ansieht, so braucht man darin keinen

Widerspruch zu der hier behaupteten Beziehung von Kölner und Echternacher Ornamentik zu finden, um so weniger, als Muñoz das Werk für echternachisch hält und ebenfalls auf seine Beziehungen zur Kölner Buchmalerei hinweist. Haseloff gibt es für einen Verwandten des Registrum Gregorii aus, was im Verein mit den ikonographischen und technischen Beziehungen des Gereonssakramentars unsere Meinung von einem Zusammenhang auch im ornamentalen Teil nur bekräftigen kann. Bei der von Muñoz betonten Verwandtschaft mit Köln ist jedoch darauf hinzuweisen, daß schon die hellere Färbung und kultiviertere Technik eher an Haseloffs Vermutung von Beziehung zur Registrumgruppe denken läßt. Dafür spricht auch das Vorkommen eines die Rahmenranken wie eine Klammer zusammenhaltenden, schwungvollen Blattmotivs, das zwar nur in Minimum ausgeführt ist, aber in Köln nie vorkommt. Die nahe Verbindung der evergerischen Handschriften mit der Gruppe des Registrum in Trier und Chantilly ergibt sich aber gerade für das Ornament noch daraus, daß z. B. im Evangeliar der St-Chapelle in Paris reichliches Flechtwerk im Raum vorkommt, genau wie im Evergerlektionar. Es ist sehr auffallend, daß in den streng Echternacher Arbeiten, wie dem Gothaer Kodex, dieses Flechtwerk nicht mehr im Stamm verwandt wird, wie es denn auch in Köln später verschwindet; das mit dem Evergerlektionar gleichzeitig entstandene Pariser Sakramentar aus St. Gereon verzichtet ebenfalls darauf. Es kann somit also jene aus der Ikonographie des Gregoriusbildes und der Technik dieser schulbegründenden Kölner Handschriften gewonnene Erkenntnis von dem unmittelbaren Zusammenhange mit der Registrumgruppe dahin präzisiert werden, daß die Ornamentik des Evergerlektionars (Abb. 107) vornehmlich von dieser Registrumgruppe, die des Sakramentars dagegen in erster Linie von den Echternacher Handschriften im strengeren Sinne ausgeht. Wenn auch gesagt werden müßte, daß die Echternacher Ranke gegenüber der Reichenauer weniger lebhaft und üppig ist, so ist sie doch wie der große L-Initial des Gothaer Kodex zeigt, immerhin der spätern Kölner an Beweglichkeit und Lebendigkeit bedeutend überlegen. Im Pariser Sakramentar dagegen gestaltet sich die Ranke noch durchaus im Sinne von Echternach pflanzlich, nicht flechtwerkmäßig, reich und üppig.

Die frühreichenauische Ornamentik wie etwa diejenige des Gerokodex arbeitet fast ausschließlich mit reichverzweigten ganz dünnen und feingliedrigen Ranken, die in rhythmischem Linienspiel über die Fläche hineilen. Im strikten Gegensatz dazu wird in Echternach,

z. B. im Gothaer Kodex oder im Darmstädter 1946 (Abbildung Braun, Trierer Buchmalerei), viel Bandwerk gebraucht, das vornehmlich von der Registrumgruppe aufgenommen wird und ins Gereonssakramentar übergeht. Wo nun in Echternach das Rankenwerk erscheint, stets dickflüssig wie aus Schiffstauen gewunden, ist es deutlich erkennbar aus dem Bandwerk heraus entwickelt. Schwer, breit, mit knolligen Ansätzen, die vielmehr die abgeschnittenen, stumpfen Enden der Bänder zu sein scheinen, tritt es auf, ohne je die lebendige Flüssigkeit der Reichenauer zu erreichen. Unter dem Einfluß dieser Echternacher Bandranken steht nun ersichtlich nicht nur das Evergerlektionar, sondern auch die Ornamentik zweier kleiner Kodizes des Kölner Diözesanmuseums (Lamprecht, Initialornamentik, Tafel 28, 29). Das Oktavevangeliar dieses Museums enthält auf Fol. 1 den L-Initial in Mennig. Oben befinden sich zwei Tierköpfe, aus deren Mäulern breite Bandranken entspringen mit Knollen und dreiteiligen Blättern, ohne jedes Bandgeflecht. Bei Markus findet sich ein in gleicher Weise ausgeführtes N mit ausführlichen Ranken, die aber im Gegensatz zu denen den L-Stamm überflutenden und umspielenden Ranken streng innerhalb des Quadrates der Buchstabenstämme bleiben. Auf der Gegenseite ist übrigens auch die Umrißzeichnung eines Evangelisten kenntlich. Es ist der nach rechts gewandte B-Typus. Er trägt den Symbolkopf des Stieres — ein sehr spätes Nachwirken irischer Kunst — und sitzt unter Bögen nach dem Adavorbild. Es ist demnach Lukas gemeint. Zu Anfang des Lukasevangeliars finden sich noch einige kleine Initialen. Es handelt sich hier um ein Werk, das nicht als kölnisch anzusprechen ist, das aber deutlich das Vorhandensein von Werken anzeigt, die eine Kreuzung Echternacher und irischer Ornamentik darstellten, aus denen sich die Kölner dann entwickelt hat. Daran ändert auch nichts die Tatsache, daß der Kodex selber bereits verhältnismäßig spät um 1100 entstanden sein dürfte. Im Gegenteil erkennt man daraus das lange Schwanken der Ornamentik in kleineren und unbedeutenderen Arbeiten. Enge Verwandtschaft mit ihm bezeugt der von Lamprecht auf Tafel 30 abgebildete Kodex der Trierer Stadtbibliothek, aus dem beginnenden 12. Jahrhundert. Wenn wir nun bedenken, daß in dem rheinischen Perikopenbuch der Pariser Nationalbibliothek ein später Nachzügler der Echternacher Kunst aus dem 12. Jahrhundert erkannt werden konnte, so dürfte wohl auch für diese beiden Arbeiten Echternacher Ursprung angenommen werden; damit wäre ein weiterer Beweis für

ein langes, wenn auch ruhmloses Nachleben dieser Schule erbracht. Im Gegensatz zu diesem Evangeliar dürfte es sich dagegen in dem zweiten kleinen Kodex, der dem 11. Jahrhundert angehört, um ein Werk handeln, das dem Kölner Ornamentstil näher steht. Es verdient in die nächste Nähe der evergerischen Handschriften gerückt zu werden. Zwar hält die Trockenheit und Pedanterie des Kölner Ornamentes die Ranken stets im Gefüge des Rahmens und zumal die beim L ein solches Umschlingen und Umwuchern des Vertikalbalkens ungewöhnlich. Und wenn auch das Format dieses kleinen Buches aus dem Kölner Typus herausfällt, so mag es sich doch dabei um ein Nebenerzeugnis dieser Schule handeln.

Wie mit den evergerischen Handschriften Stil, Technik und Ikonographie, so ist mit ihnen auch die Ornamentik endgültig für das Kölner Atelier festgelegt. Im malerischen Hauptstil der großen Evangelier in Mailand, Köln (Abb. 108), Gießen und Darmstadt herrscht nunmehr die leichtere Art der Blattranke vor wie sie das Pariser Sakramentar entwickelt hatte an Stelle der schweren, knorrigen der Echternacher Hauptrichtung. Es sei hier wegen der der Kölner verwandten schmierigmalerischen Technik noch einmal auf den großen B-Initial des Brüsseler Kodex 9188 verwiesen. Im allgemeinen sind die Initialen der Maashandschriften, zu deren dieses Werk doch wohl gehören dürfte, technisch dunkler und malerischer gehalten im ziemlichen Gegensatz zu den Bildern, dafür aber in der zeichnerischen Disposition klarer und beherrschter. Man vergleiche dafür etwa den L-Initial des Brüsseler 18 383 aus St. Laurent in Lüttich (Abbildung Rooses, Kunst in Flandern, S. 6, Nr. 10). Im E-Initial einer Augustinushandschrift in Tournay (Rooses a. a. O., Nr. 11) mag man einige Anklänge an die besprochenen Handschriften des Kölner Diözesanmuseums vom Ende des 11. Jahrhunderts finden. Die leichtere und gefälligere Behandlung der Ranken äußert sich im Überschneiden der Rahmen der Buchstabenstämme, wie es nunmehr im Gegensatz zur Maas in Köln häufiger vorkommt; so z. B. im L des Gießener Evangeliars. Dabei hält sich immer noch das Flechtwerk, das sich aber ganz in die Buchstabenenden und Kreuzungen zurückzieht, wie es das Evangeliar des Kölner Stadtarchivs (Abb. 108) zeigt. Dieses Beispiel sei unter den vielen anderen darum hervorgehoben, weil es in dem großen Pfau noch einmal eine Reminiszenz an die altirischen Tierdarstellungen aufweist. Nur ist das Tier hier ganz im materialistischen Sinne des karolingischen Illusionismus ausgeführt und hat

alles ornamental Symbolische verloren. Die Feinheit der evergerischen Gold- und Silberranke weist noch einmal das Gießener Evangeliar in seinem J N-Initial auf.

Derselbe Initialstil wird auch in den Handschriften der Gruppe des malerischen Mischstils in Cheltenham (Abb. 109—113) im Kölner Priesterseminar, in St. Lyskirchen in Köln und in Bamberg beibehalten. Im L des Cheltenhamer Evangeliars findet das Bandwerk noch einmal starke Verwendung. Jedoch ist in dieser Gruppe von Handschriften die leichtere Rankenbildung immer noch gewahrt. Im dekorativen Stil dagegen in den Werken in Stuttgart, Manchester, Berlin, London und Freiburg (Abb. 114—116) entspricht dem Zurückgreifen auf die Bildvorlagen und die Technik des Südwestens auch die schwere und eindrucksvollere Führung der Rankenlinien. Zumal die Berliner und Freiburger Handschriften (Abb. 115—116) beweisen auch für das Ornament ein erneutes Zurückgehen auf Echternacher Vorbilder. Gerade der Vergleich mit ihren Initialen und denen des Evangeliars im Kölner Priesterseminar (Abb. 111—112) gibt einen guten Aufschluß über den Unterschied der in der Kölner Schule üblichen Rankenbildungen. Ein Blick auf die Iinitialen des Reichenauer Kodex 218 im Kölner Dom (Abb. 117) aber zeigt auch, daß die massigere Bildung in der Reichenauer stärker betont wird als in den meisten Kölner Arbeiten. Ausdrücklich aber muß auch hier wieder festgestellt werden, daß in den einzelnen Gruppen der Kölner Schule kein prinzipieller Unterschied der Ornamentmotive feststellbar ist. Der nordfranzösische und südwestdeutsche — sowohl Metzer, Trierer wie Reichenauer — Bestandteil ist in einem völlig synkretistischen Verfahren aufgegangen. Daraus entstand der spezifische Kölner Ornamentstil. Ihn in seiner historischen Bedingtheit aufzuzeigen schien für die Entwicklung der hier in Frage stehenden Lokalschule wichtiger und für die systematische Erkenntnis des frühmittelalterlichen Schaffens überhaupt fruchtbarer zu sein, als der Versuch einer tatsächlichen Beschreibung, der das Verwirrende des allgemeinen Zeitstils mit seiner wenig individualisierten Gleichmäßigkeit mehr hätte betonen und erscheinen lassen müssen als die spezifische Sonderheit. Kölnischer Stil ist eben Eklektizismus und kann als solcher nur in einer Betrachtung nach streng historisch-kritischer Methode erkannt und dargestellt werden.

Nur historisch ist es somit auch zu verstehen, wenn in diese Entwicklung zu Beginn des 12. Jahrhunderts noch einmal ein neues

Element hineingetragen wird. Jene Handschriften in Darmstadt und schon vor ihnen das Evangeliar aus St. Pantaleon im Kölner Stadtarchiv machen in ihren Initialen zunächst die allgemeine Neigung des Zeitstils zum Pflanzlichen durch. Zumal der Kodex 530 in Darmstadt gibt das deutlich zu erkennen. Vorgebildet war dieser Zug zu einem neueren Realismus in der Zierkunst bereits im Swanhildenevangeliar in Manchester, in dem sich freilich gelegentlich auch noch ganz symbolisierende Tierköpfe finden lassen. Dann aber zeigt sich, wie es schon beim Bordürenornament festgestellt werden konnte, nunmehr auch im Initial ein neuer Zug, der nur auf dem verstärkten Einfluß der Maaskunst zurückgeführt werden kann und unmittelbar an die Ornamentik der Emails anknüpft. Es ist das die „charakteristische dünne, blau ausgeschmolzene Ranke, die sich in Spiralen aufrollt, mit Blättern und Blattbündeln besetzt" (Falke), wie sie Fridericus aus St. Pantaleon verwendet. Etwa Q und L im Kodex 530 in Darmstadt geben einen Begriff davon wie nunmehr in der Buchornamentik dieselben Rankenbildungen Aufnahme finden, die das ganze Jahrhundert hindurch in der Emailmalerei angewendet werden. Bedeutsam ist es dabei, daß gerade in dem Evangeliar aus St. Pantaleon, das eben jene Emailornamentik im Bordürenschmuck annimmt, in seinen Initialen der strenge Stil des 11. Jahrhunderts beibehalten wird. Daß das geometrische Ornament, das in den Bordüren auftritt (Pantaleonevangeliar), nur aus dem Email übernommen sein kann, ist dabei unzweifelhaft. So bestätigt das Ornament bis zuletzt dieselbe Beobachtung, die aus der Untersuchung der Bilder hervorging, daß es sich in der Kölner Buchmalerei um einen höchst angeregten historischen Eklektizismus handelt. Ihre kunsthistorische Stellung und Bedeutung fordert daher unbedingt zu einer historischen Untersuchung der ganzen westdeutschen, ja der gesamten vorromanischen Kunst überhaupt auf.

Nachtrag

Nach der Ende 1914 fertiggestellten Abfassung des einleitenden Kapitels über die karolingische Tradition erschien 1916 als Dissertation eine eingehende Arbeit von Förster über die hildeboldinischen Handschriften der Dombibliothek. In ihr wurde der hier angeregte Versuch einer philologisch-archivalischen Forschung auf paläographischer Grundlage zur Feststellung der ältesten Erzeugnisse eines mög-

lichen Kölner Skriptoriums in sorgfältiger Weise gemacht. Das zu erwartende Ergebnis bestand darin, daß für die karolingische Zeit die Tätigkeit einer eigenen Schreibstube nachgewiesen werden konnte. Leider aber enthalten die fraglichen hildeboldinischen Handschriften keinerlei künstlerischen Schmuck mit Ausnahme der geringen Initialen des Ms. 67. Sie sind, wie schon Lamprecht feststellte, wichtig, weil sie ein naturalistisches Durchbrechen zur Pflanzenornamentik beweisen. Da gerade diese Handschrift zweifellos in Köln entstanden ist, geht aus diesem Umstande hervor, wie schon in karolingischer Zeit der Naturalismus und Illusionismus der nordfranzösischen Renaissanceschulen am Rhein maßgebend war. Darüber hinausgehend ist jedoch keine eigentliche Maltätigkeit für das frühere 9. Jahrhundert in Köln feststellbar. Auch fehlt jeder organische Zusammenhang zwischen dieser Handschrift und dem frühesten sicheren Werken der Kölner Buchmalerei zu evergerischen Zeit. Vielmehr ist für die Ornamentik dieser letzteren, wie im Kapitel über die Ornamentik dargelegt ist, gerade der entschlossene Anschluß an die südwestdeutsche Zierkunst bezeichnend. Für die Entwicklung der Kölner Buchmalerei bleibt man also vorderhand auf die hier besprochenen Handschriften Nr. 13 und 56 des Domes sowie des Evangeliars des Kunstgewerbemuseums angewiesen. Ob es sich bei ihnen um mehr als Zeugen für die Herkunft und Quellen für die allmähliche Ausbildung des ottonischen Kölner Malstils handelt, würde vielleicht aus einer speziellen paläographischen Vergleichung mit den hildeboldinischen Handschriften hervorgehen. Wahrscheinlich aber dürfte es bei dem zum Schlusse des ersten Kapitels Gesagten bleiben, daß es sich bei den genannten Handschriften eher um Quellen der Kölner Malerei handelt, als um ihre frühesten schulgemäßen Erzeugnisse.

ANMERKUNGEN

1. Swarzenski, Reichenauer Malerei und Ornamentik im Übergang von der karolingischen zur ottonischen Zeit. Repertorium, Bd. 16, S. 389 und 476. 1903.
2. Nach zeitweisem Schwanken kommt die neuere Forschung wieder auf diese Lokalisierung zurück, z. B. Boinet, La miniature carolingienne.
3. Voege, Eine deutsche Malerschule.
4. Swarzenski, Die Regensburger Buchmalerei, S. 37.
5. Haseloffs Rezension von Swarzenskis Buch.
6. Swarzenski, Die karolingische Malerei und Plastik in Reims. Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen, 1902, Bd. XXIII, S. 81.
7. Ebenda.
8. Köln, Dombibliothek, Cod. 12.
9. Voege, Eine deutsche Malerschule.
10. Ebenda.
11. Michel, Histoire de l'art, Bd. I. 1728.
12. L'arte, XI, fasc. III.
13. Katalog der Düsseldorfer Ausstellung 1904.
14. Bamberg, Staatsbibliothek, A I 6.

14a. Zürich, Kantonsbibliothek, Cod. 1.

15. Paris, Nationalbibliothek, lat. 17227.
16. Lamprecht, Initialornamentik, Seite 27.
17. Reg. 316.
18. Siehe Beissel, Evangelienbücher, S. 155, Anm. 1.
19. Gelenius, De magnitudine Coloniae, 1646 erschienen.
20. Beissel, Evangelienbücher, Seite 155—156.
21. Janitscheck, Geschichte der deutschen Malerei, Seite 26.
22. Paris, Nationalbibliothek, lat. 9385. Abb. bei Boinet: La miniature carolingienne, Tafel LVI.
23. Abbildung Boinet, La miniature carolingienne, Tafel LVII.
24. Janitscheck, Deutsche Malerei.
25. Paris, Nationalbibliothek, lat. 8850.
26. Abbildung, Metzer Handschriften in Paris, Tafel LX, Figur II.
27. Abbildung in Beissel, Geschichte der Evangelienbücher, Seite 31, und Haseloff, Codex purpureus Rossanensis, Tafel XIV.
28. Goldschmidt, Utrechtpsalter im Repertorium XV, 1892, Seite 156ff.
29. Keinerlei Abbildung vorhanden.
30. Cod. juet. 56, Abbildung Beissels, Evangelienbücher, Seite 250.
31. Abbildung in Beissel, Geschichte der Evangelienbücher, Bild 75 und 76.
32. Düsseldorf, Landesbibl. und Staatsarchiv.
33. Paris, Nationalbibliothek, lat. 2.
34. Ebenda, lat. 2290.
35. Ms. 1.
36. Stadtbibliothek 158.
37. Paris, Nationalbibliothek, lat. 257.
38. Beissel, Evangelienbücher, Seite 132, 133.
39. Stadtbibliothek, Nr. 9.
40. Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, 1902. Bd. XXIII, Seite 81.

41. Paris, Nationalbibliothek, lat. 819 und lat. 218. Bamberg, Cd. V. 4.
42. Michel, Histoire de l'art, Band I, Seite 366ff.
43. Brüssel, Bibl. Royale, 1833.
44. Paris, Nationalbibl., lat. 9454.
45. Jahrbuch der Kgl. Preußischen Kunstsammlungen, XXVI, Seite 61.
46. Genauere Prüfung infolge der Haltung der Bibliotheksleitung nicht möglich gewesen.
47. Beissel, Evangelienbücher, Seite 157.
48. Goldschmidt bringt nur die Majestastafel im II. Band seiner Publikation, wo er sich im Text auch über die hier vorgetragene Anschauung von Einflüssen der Maas und Mosel andeutend äußert; ferner die später erwähnte Majestastafel auf Tafel XXV des II. Bandes.
49. Karolingisch-ottonische Elfenbeine, Seite 60.
50. Zimmermann, die Fuldaer Buchmalerei.
51. Goldschmidt, Der Albanipsalter zu 3.
52. Abbildung Boinet, La miniature carolingienne, Tafel LXXIIs.
53. Koblenz, Staatsarchiv.
54. Janitscheck, Deutsche Malerei.
55. Swarzenski, Regensburger Malerei, Seite 4ff.
56. Ebenda.
57. Darmstadt, Landesbibliothek, 746.
58. Köln, Dombibliothek, Nr. 12.
59. Vonge: Eine deutsche Malerschule.
60. Swarzenski, Salzburger Buchmalerei.
61. Swarzenski, Regensburger Buchmalerei.
62. Boinet, La miniature carolingienne, Tafel XVIII—XXIII.
63. Z. B. am Alexanderkasten in Darmstadt.
64. Z. B. Bücherband aus St-Denis im Louvre, Apollogalerie, Abb. Bayet, l'art byzantin, Seite 209.
65. Swarzenski, Regensburger Malerei.
66. Aldenhoven, Die Kölner Malerschule, S. 3.
67. Abbildung bei Braun, Trierer Buchmalerei.
68. Voege, Eine deutsche Malerschule, S. 161.
69. Aldenhoven, a. a. O.
70. Abbildung Braun, Trierer Buchmalerei, Tafel V.
71. Adolf Merton, Die Buchmalerei in St. Gallen.
72. Voege, Eine deutsche Malerschule.
73. Voege, S. 182.
74. Voege, S. 202, und Oechelhäuser, Miniaturen der Universitätsbibliothek in Heidelberg sowie Petershausener Sakramentar.
75. Muñoz, Rivista delle belle arti.
76. Abbildung bei Braun, Trierer Buchmalerei.
77. Abbildung auf den Haseloffschen Tafeln.
78. Voege, Eine deutsche Malerschule.
79. U. U. Voege, S. 225, Anm.
80. Abbildung Goldschmidt, Karolingisch-ottonische Elfenbeine, I, Textabb. 27.
81. Voege.
82. Vielmehr im Egbertkodex in Trier.
83. Goldschmidt, Ottonische Elfenbeine, Tafel LIX, Nr. 140.
84. Goldschmidt, ebenda.
85. Lat. 819 in Paris.
86. Goldschmidt, 138.
87. Abbildung bei Neuß, das Buch Hesekiel, Tafel II und Rohault de Fleury, 48.
88. Michel, Histoire de l'art, Bd. II, S. 728ff.
89. Goldschmidt, Der Albanipsalter.
90. Vitet in etwas pittoresken Worten in den Études sur l'histoire de l'art, II, S. 320.
91. Abbildung in Rohault, La messe, X, 1023.
92. Abbildungen in Merton, Buchmalerei St. Gallen, Tafel XXXIII, 1.

93. Zeitschrift für christliche Kunst, 1914.
94. Bayet, L'art byzantin, 297.
95. Abbildung des Lotharblattes in Boinet, Tafel XXXI. Des Du Fay ebenda. Tafel LVI.
96. Abbildung Venturi, Storia dell'arte, II, hig. 212, sowie Boinet, Tafel XLVIII, 2.
97. Boinet, Tafel LXa.
98. Clemen, Romanische Wandmalereien, Abb. 5, 6, 8.
99. Abbildung bei Kraus, Geschichte der christlichen Kunst, I, 571.
100. Ohne Abbildung, nach Vergleich der Originale.
101. Vergl. Maurinusschrein bei Falke, Mittelalterliche Schnitzarbeiten, Tafeln 44, sowie die in Brauweiler — 48.
102. Abbildung bei Goldschmidt, Karolingisch-ottonische Elfenbeine, Bd. II, Tafel XXV.
103. Abbildung bei Burger, Deutsche Malerei, Nr. 170, S. 151.
104. Das älteste erhaltene Beispiel sind wohl die Faltstühle des Domes in Perugia.
105. Beissel, Evangelienbücher, S. 278.
106. Bamberg.
107. Abbildung bei Rooses, Die Kunst in Flandern, S. 9, Nr. 18, S. 325.
108. Rooses, ebenda, S. 9.
109. Lamprecht, Initialornamentik, Tafel 32.
110. Zimmermann, Die Fuldaer Buchmalerei, S. 84—85.
111. Repertorium XVI, S. 148ff. 1893.
112. Abbildung bei Rohault, La messe, X, 1042.
113. Merovingische und karolingische Plastik.
114. Kraus, Jahrbuch, 14.
115. Repertorium, 1886.
116. Kraus, Christliche Inschriften der Rheinlande, II. Teil.
117. Beispiel im Schnütgenmuseum in Köln.
118. Vgl. auch Akten Karls des Kühnen in Bern; Rohault, La messe, V, CCCL.
119. Abbildung in Rohault, La messe, Tafel V.
120. Abbildung in Bayet, L'art byzantin, S. 193.
121. Abbildung Kraus, Christliche Kunst, I, S. 567.
122. Bayet, L'art byzantin, S. 151.
123. Bayet, ebenda, Abb. 45.
125. Abbildung Creutz, Kunstgeschichte der Edelmetalle, S. 178.
126. Rohault, II, 88.
127. Abbildungen des Elfenbeins in Schweizer Skulpturen d. Suermondtmuseums, Tafel 63.
128. Abbildung bei Haseloff, Der Codex purpureus, Tafel I, XII.
129. Repertorium 27.
130. Ferner im Londoner Harl. 2788.
131. Westwood 246 und Goldschmidt.
132. Abbildung Venturi Storia dell'arte, II, 312.
133. Abbildung Venturi, ebenda, II, 327.
134. Goldschmidt, Der Albanipsalter.
135. Publikation der Reichen Kapelle.
136. Goldschmidt, Der Albanipsalter 12—13.
137. Creutz, Kunstgeschichte der Edelmetalle.
138. Abbildung Katalog 40, 41.
139. Creutz, a. a. O., S. 153.
140. Goldschmidt verweist ebenfalls auf die Einflüsse von Maas und Mosel in Köln.
141. Abbildung Venturi, I, 162.
142. Merton, St. Gallener Buchmalerei, Tafel LXXVII.
143. Paris, Nationalbibliothek, Salle des expositions, Nr. 267, lat. 9390.
144. Ebner, S. 47.
145. Oidtmann, Glasmalerei.
146. Beissel, Evangelienbücher, S. 276.
147. Lacomblet, Urkundenbuch des Niederrheins, Bd. I, und Humann, Die Münsterkirche in Essen, S. 22.

148. Swarzenski, Regensburger Buchmalerei, Abb. 91.
149. Ebenda, Tafel XXXII.
150. Kraus, Miniaturen des Egbertkodex.
151. Photographien Haseloffs, Bonn, Kunsthistor. Institut, Tafel.
152. Ebenda, Tafel.
153. Voege, Eine deutsche Malerschule.
154. Michel, Histoire de l'art, II.
155. Zimmermann, Fuldaer Buchmalerei.
156. Abbildung Boinet, Tafel CXXXVII.
157. Abbildung Swarzenski, Die Salzburger Buchmalerei, Tafel XI, XII, XIII, XIV, XV—XIX.
158. Michel, Histoire de l'art, I, 2, S. 722.
159. Voege, Deutsche Malerschule.
160. Abbildung Voege, Eine deutsche Malerschule, S. 131, Abb. 17.
161. Janitscheck.
162. Farbige Tafel bei Janitscheck, Deutsche Malerei.
163. Zeitschrift für christliche Kunst, I.
164. So eine sitzende Madonna im Werdener Evangeliar 359 in Berlin in stilistischer Ähnlichkeit mit der Essener Goldmadonna. Eine stehende Jungfrau, das Kind haltend, vom Ende des 5. Jahrhunderts in der Panaphia Angaloistos auf Cypern, also aus dem Bereiche byzantinischer Kunst (Bayet, L'art byzantin, S. 63). Ferner im St. Gallener Cod. 376 eine sitzende Madonna in ganz frontaler Haltung 1020—1030 entstanden (Merton, St. Gallener Buchmalerei, Tafel LXXIII). Eine ähnliche Johannesszene auch bei Merton, Tafel LII.
170. Hier muß auf die Abbildung eines ganzseitigen Initials bei Lacroix, Les arts au moyen âge, Abb. 383, S. 495 des Bandes La vie militaire hingewiesen werden. Das Blatt konnte vom Verfasser in keiner Brüsseler Handschrift identifiziert werden. Ohne auf Autopsie des Rylandsevangeliars gestützt zu sein, kann doch die Möglichkeit ausgesprochen werden, daß es sich um ein Einzelblatt aus diesem dabei handelt. Jedenfalls ist der von Lacroix abgebildete Initial kölnisch. Er enthält noch reichliches Bandwerk.
171. Abbildung in Bayet, L'art byzantin, S. 207.
172. Haseloff, Trierer Egbertpsalter.
173. Abbildung Swarzenski, Salzburger Buchmalerei, Tafel III, S. 9.
174. Merton, St. Gallener Buchmalerei, S. 39.
175. Lickhatscheff, II. Bd., S. 729.
176. Clemen, Romanische Wandmalereien, Tafel 5, 6.
177. Abbildung in Effmann, Werden.
178. Abbildung Lacroix, La vie militaire, S. 313.
179. Patres latini par Mignet, LXXVIII, pag. 545.
180. Abbildung Weber, Metzer Handschriften, Tafel LVIII.
181. Abbildung Clemen, Rom, Wandmalerei, Tafel 5, 6.
182. Braun, Trierer Buchmalerei.
183. Abbildung auf den Tafeln Haseloffs.
184. Weber, Metzer Handschriften, X, C. VI.
185. Abbildung bei Creutz, Anfänge des monumentalen Stils in Norddeutschlands, Tafel III, VI.
186. Kunstschätze Böhmens, 1913, Tafel 121.
187. Abbildung in Dieulafoy, Die Kunst in Spanien.
188. Creutz, Monumentaler Stil, Abb. 39, S. 35.
189. Swarzenski, Regensburger Buchmalerei.
190. Swarzenski, Salzburger Buchmalerei, 186.
191. Swarzenski, Regensburger Buchmalerei.
192. Haseloff in der Rezension der Regensburger Buchmalerei.
193. Beissel, Fol. 2.
194. Zentralblatt für Bibliothekswesen, 1905, S. 259.
195. Cod. 165 des Leipziger Stadtarchivs, Abbildung Creutz, Entstehung des monumentalen Stils, Nr. 33.

196. Lüttich, Universitätsbibliothek, Nr. 5.
197. Abbildung in Haseloffs Photographien.
198. Haseloff, Tafel XI, Nr. 13.
199. Haseloff, Tafel X.
200. Lacomblet, Niederrheinisches Urkundenbuch, Nr. 217, S. 141.
201. Haseloff, Tafel 26.
202. Romanische Wandmalerei, S. 783.
203. Damrich, Ein Künstlerdreiblatt aus Kloster Scheyern, S. 12.
204. Haseloff, Tafel 21.
205. Swarzenski, Salzburger Buchmalerei, Tafel LXXIX und LXXX.
206. Swarzenski, ebenda, XI, XII.
207. Ebenda, Tafel C, VII.
208. Tafel CXXXIV.
209. Paris, lat. 16745 und 56.
210. Falke, Goldschmiedearbeiten, Tafel 2.
211. Worringer, Die mittelalterliche Buchillustration.
212. Falke, Schmelzarbeiten, Tafeln 18, 20, 30, 34.
213. Clemen, Romanische Wandmalereien, S. 784.
214. Janitscheck, Deutsche Malerei, S. 151.
215. Van Gheynen, Katalog I, 292, Nr. 466. Erwähnt bei Helbig. Histoire de l'art mosan au pays de Liege, S. 28—29. — Demarteau, L'exposition de l'art ancien au pays de Liege. — Ruelens, L'art ancien à l'exposition nationale belge, 1883, S. 221. — Abbildung Lacroix, Le moyen âge et la renaissance. Von den genannten Schriftstellern Stavelot zugewiesen. Haseloff und van Gheynen bringen es mit Köln in Verbindung.
216. Abbildung Haseloffs Tafeln.
217. Abbildung in Boinet, La miniature carolingienne, Tafel LVI.
218. Abbildung bei Boinet, La miniature carolingienne, Tafel LXXVII.
219. Boinet, Tafel CXVII.
220. Boinet, Tafel CXXXVII und CXXXII.
221. Swarzenski, Jahrbuch der Kgl. Preußischen Kunstsammlungen, XXIII.
222. Boinet, Tafel XXVII und XXVIII.
223. Abbildung auf den Tafeln Haseloffs.
224. Boinet, Tafel XCVII — XCIX.
225. Boinet, Tafel LXXIV.
226. Boinet, Tafel CXXXVII.
227. Boinet, Tafel CXXV. Diese beiden Evangeliare und sprechender noch das Evangeliar aus St-Vaast in Arras bezeugen, daß, wie die einzelnen Evangelistentypen schon in karolingischer Zeit durcheinander gewürfelt werden, in fränkosächsischer Zeit nun auch die Vorbilder der einzelnen Schulen überall fast wahllos nachgeahmt werden. So erscheinen im Evangeliar von St-Vaast die unbärtigen altchristlichen-antiken Evangelisten in quadratische Medaillons auf malerischen Gründen und mit dem Rahmen von der aus der Palastschule nach Köln übernommenen Art in ganz selbstverständlicher Weise mit irisch-merovingischem Ornament verbunden. Wie stark aber der Gegensatz der Vorbilder empfunden wird lehrt wieder die Elfenbeintafel des Kölner Kunstgewerbemuseums mit der Majestas. Hier treten die Typen der Palastschule unmittelbar neben die mehr byzantinischen von Corbie.
228. Boinet.
229. Abbildung in Société française, Tafel X.
230. Z. B. Paris, Nationalbibliothek, Exposition 71.
231. Abbildung bei Beissel, Vatikanische Miniaturen, Tafeln IX, X.
232. Haseloff, Der Egbertpsalter.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

Abb. 1. Apokalypse. Trier. Stadtbibliothek.
„ 2. Evangelist Lukas. Hildfretevangeliar. Köln, Dombibliothek.
„ 3. „ Johannes. Ebenda.
„ 4. Matthäus. Evangeliar ms. 56. Köln, Dombibliothek.
„ 5. Johannes. Ebenda.
„ 6. Matthäus. Evangeliar des Herzogs v. Arenberg, Brüssel.
„ 7. „ Evangeliar des Kölner Kunstgewerbemuseums.
„ 8. Johannes. Ebenda.
„ 9. Kanontafel. Evangeliar ms. 147. Kölner Stadtarchiv.
„ 10. Majestas Domini. Ebenda.
„ 11. Matthäus. Ebenda.
„ 12. Markus. Ebenda.
„ 13. Johannes. Ebenda.
„ 14 a und b. Erzbischof Everger vor d. Apostelfürsten. Evergerlektionar. Köln, Dombibliothek, ms. 143.
„ 15. Verkündung. Gereonssakramentar. Paris, lat. 817.
„ 16. Geburt Christi. Ebenda.
„ 17. Majestas Domini. Ebenda.
„ 18. Gregor. Ebenda.
„ 19. Kreuzigung. Ebenda.
„ 20. Pilatus. Ebenda.
„ 21. Das leere Grab. Ebenda.
„ 22. Pfingsten. Ebenda.
„ 23. Himmelfahrt Christi. Ebenda.
„ 24. Das leere Grab. Kölner Dombibliothek, Fol. 218.
„ 25. Majestas Domini. Gereonsevangeliar. Kölner Stadtarchiv ms. 312.
„ 26. Matthäus. Ebenda.
„ 27. Markus. Ebenda.
„ 28. Matthäus. Evangeliar ms. 18583. Brüssel, Kgl. Bibliothek.
„ 29. Markus. Brüssel. Evangeliar, ms. II, 175.
„ 30. Lukas. Brüssel, Manuskr. 18383.
„ 31. Lukas. Brüssel, ms. II, 175.
„ 32. Johannes. Brüssel, ms. II, 175.
„ 33. Johannes. Evangeliar. Darmstadt, Landesmuseum, Nr. 507. Evangeliar aus St. Georg in Köln.
„ 34. Lukas, ms. 218. Köln, Dombibliothek.
„ 35. Johannes. Evangeliar aus St. Andreas, Köln. Darmstadt, Landesmuseum A. E. 679.
„ 36. Matthäus. Darmstadt, Landesmuseum, A. E. 682.
„ 37. Lukas. Ebenda.
„ 38. Widmungsbild. Evangeliar der Ambrosiana, Mailand.
„ 39. Hieronymus. Ebenda.
„ 40. Matthäus. Ebenda.
„ 41. Johannes. Ebenda.
„ 42. Majestas Domini. Gießen. Universitätsbibliothek, ms. 660.

Abb. 43. Hieronymus. Gießen, ms. 660.
„ 44. Johannes. Ebenda.
„ 45. Kreuzigung. Ebenda.
„ 46. Widmungsbild. Hitdakodex. Darmstadt, Landesbibliothek, Nr. 1640.
„ 47. Majestas Domini. Ebenda.
„ 48. Verkündigung. Ebenda.
„ 49. Anbetung der Könige. Ebenda.
„ 50. Taufe Christi. Ebenda.
„ 51. Taufe Christi. Köln, Dombibliothek, Kodex 218.
„ 52. Der Mann mit der verdorrten Hand. Hitdakodex, Darmstadt, Landesbibliothek, Nr. 1640.
„ 53. Sturm auf dem Meere. Ebenda.
„ 54. Hochzeit zu Kana. Ebenda.
„ 55. Kreuzigung. Ebenda.
„ 56. Johannes. Ebenda.
„ 57. Kreuzigung. Gundoldkodex. Stuttgart. Quart. 2.
„ 58. Lukas. Ebenda.
„ 59. Johannes. Ebenda.
„ 60. Lukas. Evangeliar in Gerresheim.
„ 61. Kreuzigung. Ebenda.
„ 62. Majestas Domini. Kölner Priesterseminar.
„ 63. Hieronymus. Ebenda.
„ 64. Markus. Ebenda.
„ 65. Johannes. Ebenda.
„ 66. Matthäus. Kölner Dombibliothek, ms. 12.
„ 67. Matthäus. Evangeliar in Cheltenham.
„ 68. Lukas. Ebenda.
„ 69. Majestas Domini. Evangeliar in Bamberg, A. II, 18.
„ 70. Markus. Ebenda.
„ 71. Lukas. Ebenda.
„ 72. Johannes. Ebenda.
„ 73. Thronender Christus und symbolische Taufdarstellung. Ebenda.
„ 74. Christus auf Tabor. Ebenda.
„ 75. Matthäus. Evangeliar in Köln St. Maria Lyskirchen.
„ 76. Lukas. Ebenda.
„ 77. Maria. Ebenda.
„ 78. Johannes der Täufer. Ebenda.
„ 79. Gregor. Gereons Evangeliar, Stuttgart, fol. 21.
„ 80. Matthäus. Ebenda.
„ 81. Johannes. Ebenda.
„ 82 und 83. Apostelsendung. Abdinghover Evangeliar, Berlin. Kupferstichkabinett 78, A. 3.
„ 84. Majestas Domini. Ebenda.
„ 85. Matthäus. Ebenda.
„ 86. Lukas. Ebenda.
„ 87. Johannes. Ebenda.
„ 88. Gregor. Sakramentar Freiburg, Universitätsbibliothek, ms. 360 a.
„ 89. Markus. Evangeliar in Upsala.
„ 90. Majestas Domini. Darmstadt. Landesbibliothek, Nr. 530.
„ 91. Lukas. Ebenda.
„ 92. Majestas Domini. Darmstadt. Landesmuseum, Nr. 508.
„ 93. Lukas. Ebenda.
„ 94. St. Pantaleon. Köln. Stadtarchiv, 312 a.
„ 95. Johannes. Ebenda.
„ 96. Widmungsblatt. Swanhild Evangeliar. Manchester, Rylandsbibliothek.
„ 97. Majestas Domini. Ebenda.
„ 98. Lukas. Ebenda.
„ 99. Johannes. Ebenda.

Abb. 100. Heiliger. Londoner Lektionar. Britisches Museum, Nr. 2889.
„ 101. Heiliger. Ebenda.
„ 102. Johannes und Petrus. Evangeliar aus St. Apostel. Köln, Stadtarchiv.
„ 103. Widmungsbild. Friedrich Lektionar. Kölner Dombibliothek, Fol. 59.
„ 104. Kanontafel. Abdinghover Evangeliar, Berlin, Kupferstichkabinett 78, A. 3.
„ 105. Initial. Kodex des Kölner Kunstgewerbemuseums.
„ 106. „ Ebenda.
„ 107. „ Evergerlektionar, Kölner Dombibliothek 143.
„ 108. „ Evangeliar, Kölner Stadtarchiv 312.
„ 109. „ Evangeliar in Cheltenham.
„ 110. „ Ebenda.
„ 111. „ Köln, Evangeliar des Priesterseminars.
„ 112. „ Ebenda.
„ 113. „ Bamberger Evangeliar A. II, 18.
„ 114. „ Evangeliar in Manchester, Rylandsbibliothek.
„ 115. „ Abdinghover Evangeliar, Berliner Kupferstichkabinett.
„ 116. „ Ebenda.
„ 117. „ Köln, Dombibliothek, Fol. 218.

Inhaltsverzeichnis

		Seite
I.	Die karolingische Tradition	9
	1. Hiltfredevangeliar. Köln, Dombibliothek, Fol. 13	17
	2. Evangeliar Fol. 56. Köln, Dombibliothek	21
	3. Evangeliar des Kölner Kunstgewerbemuseums	29
	4. Evangeliar Ms. 147. Köln, Stadtarchiv	37
II.	Die Schulbegründung	42
	5. Evergerlektionar. Köln, Dombibliothek, Fol. 143	48
	6. Gereonssakramentar. Paris, Nationalbibliothek, lat. 817	51
III.	Der malerische Hauptstil	79
	7. Gereonsevangeliar. Köln, Stadtarchiv, Ms. 312	79
	8. Evangeliar aus St. Georg in Köln. Darmstadt, Landesmuseum 681	94
	9. Evangeliar aus St. Andreas in Köln. Darmstadt, Landesmuseum 679	100
	10. Mailänder Evangeliar. Mailand, Ambrosiana	105
	11. Hitdaevangeliar. Darmstadt, Landesbibliothek, 1640	108
	12. Gundoldevangeliar. Stuttgart, Landesbibliothek, Quart 2	143
	13. Gerresheimer Evangeliar. Gerresheim, Stiftskirche	151
IV.	Der malerische Mischstil	157
	14. Evangeliar des Kölner Priesterseminars	158
	15. Cheltenhamer Evangeliar. Cheltenham, Philipsbibliothek 3007	166
	16. Bamberger Evangeliar. Bamberg, Staatsbibliothek, A II, 18	171
	17. Lyskirchner Evangeliar. Köln, St. Marias Lyskirchen	181
V.	Der dekorative Stil	190
	18. Gereonsevangeliar. Stuttgart, Landesbibliothek, Fol. 21	193
	19. Evangeliar der Rylandsbibliothek in Manchester	197
	20. Abdinghover Evangeliar in Berlin. Kupferstichkabinett 78, A. 3	203
	21. Londoner Evangeliar. Britisches Museum, Add. 2028	209
	22. Freiburger Sakramentar. Freiburg, Universitätsbibliothek 360a	210
VI.	Der frühromanische Stil	221
	23. Evangeliar aus München-Gladbach. Darmstadt, Landesbibliothek 530	222
	24. Evangeliar aus München-Gladbach. Darmstadt, Landesmuseum 508	225
	25. Pantaleonsevangeliar. Köln, Stadtarchiv, Ms. 312a	230
	26. Swanhildevangeliar. Manchester, Rylandsbibliothek	237
	27. Londoner Lektionar, Britisches Museum, Harl. 2889	241
	28. Evangeliar aus St. Aposteln. Köln, Stadtarchiv	242
	29. Friedrich Lektionar. Köln, Dombibliothek, Fol. 59	246
	30. Martinsevangeliar. Brüssel, Bibliothek Royale 9222	257
	31. Miszellanskodex aus Pantaleon. Düsseldorf, Stadtarchiv	258
VII.	Der Evangelistentypus	260
VIII.	Die Ornamentik	276
	32. Evangeliar des Wallraf-Richartzmuseums, Kupferstichkabinett	290
	33. Evangeliar des erzbischöflichen Museums in Köln	295
Anmerkungen		300
Verzeichnis der Abbildungen		305

University of British Columbia Library

DUE DATE

JUN 7 1979	
JUN 21 1979 #16	
OCT 23 RECD	
NOV 19 1979	
NOV 19 RECD	

ET—6

UNIVERSITY OF B.C. LIBRARY
3 9424 00875 3441

THE UNIVERSITY OF
BRITISH COLUMBIA
LIBRARY